محمد شكري

www.mlazna.com
^RAYAHEEN^

غواية الشحرور الأبيض



منشورات الجمل

www.mlazna.com-RAYAHEEN

محمد شكري

غواية الشحرور الأبيض

(نصوص تجربتي مع القراءة والكتابة)

www.mlazna.com
^RAYAHEEN^

منشورات الجمل

ولد محمد شكري عام ١٩٣٥ في الريف بالمغرب. انتقلت عائلته اثر مجاعة الى طنجة. دخل المدرسة بشكل متاخر (في أواخر العقد الثاني من عمره). تُرجمت أغلب أعماله الى العديد من اللغات العالمية. يقيم اليوم في طنجة. صدر له: مجنون الورد، قصص (بيروت ١٩٧٩)، الخبز الحافي، سيرة ذاتية روائية (الدار البيضاء ١٩٨٣)، الخيمة، قصص (الدار البيضاء ١٩٨٥)، السوق الداخلي، رواية (الدار البيضاء ١٩٨٥)، زمن الأخطاء، سيرة ذاتية روائية (الدار البيضاء ١٩٩٢)، جان جينيه في طنجة، مذكرات (الرباط ١٩٧٣)، تينسي وليامز في طنجة، مذكرات (الرباط ١٩٨٣)، السعادة، مسرحية (الرباط ١٩٩٤). **صدر له عن منشورات الجمل: السوق الداخلي، رواية، ١٩٩٧، بول بوولز وعزلة طنجة، ١٩٩٧، جان جنيه في طنجة، تينسي وليامز في طنجة، ١٩٩٨.**

محمد شكري: غواية الشحرور الأبيض

حقوق الطبع في اللغة العربية (باستثناء المغرب)
محفوظة لمنشورات الجمل ١٩٩٨

الطبعة الأولى، كولونيا، المانيا
الطبعة الثانية، ٢٠٠٦

© Mohamed Choukri 1998
© Al-Kamel Verlag 1998

Postfach 600501
50685 Köln . Germany
Tel: 0221 736982
Fax: 0221 7326763

البطل والخلاص

هـل مفروض على الكاتب أن ينقذ – في الوقت المناسب – أبطالـه كما يحدث لروكامبول وجيمس بوند؟

في الماضي كان يتمّ إنقاذ البطل بكل المعجزات الغيبية والواقعية. إن فانتين تُحْتَضَر، ولديها سرّ وصايةٍ عن ابنتها كوزيت تريد أن تطمئنّ عليها قبل وفاتها. وفي «بائعة الخبز»، لكازافييه مونتابين، لابدّ من أن يكون جاك جيرود هو القدر القاسي على حنّة فورتيه لكي تُفني شبابها في السجن (أكثر من عشرين عاما). وحين يعادُ لها اعتبارها تكون هي والمجرم على موعد لتوديع هذا العالم. ومثل هذه المحنة الصادمة تحدث أيضا لبطلة قصة «العقْد» لجي دو موباسان. إنها تستعير عقدا لتحضر به حفلا، لكنهاَ تضيعه. وكان عليها أن تكدح في العمل المضني حوالـي خمسة وعشرين عاما لكي تشتري مثله. وحين تردّه لصاحبته، معتذرة لها عمّا حدث، تخبرها صاحبة العقد أنه كان زائفا، وأنها أشقت نفسها طوال هذه السنين لاستخلافه. لكن الأوان فات؛ لأنّ البطلـة شاخت حتىّ العظام.

بدون هذه الأحداث، المحبوكة بشكل طيب، ساذج، وبإطناب باعث على الملل، لم يكن ممكنا للقصة الإنسانية

www.mlazna.com-RAYAHEEN

المهزومة أن تحافظ على وجودها وتستمرّ. على هذا النمط الاستعطافي، في القصة والرواية، كتب أيضا ناثانيال هوثورن «الحرف القرمزي» ليجسّد لنا أخلاق انجلترا الجديدة، حيث كان هؤلاء المهاجرون، المتزمتون الى حدّ الجنون، يستعيضون بالرزانة البشعة، والشعوذة، وتقديس الأشباح، عن الفكر المشرق، والحرية الإنسانية.

وكَتَب المنفلوطي قصصه الموضوعة والمقتبسة بأسلوب يُغرقنا في ثقافته اللغوية، واحساساته الرومانسية، لكنه يبقى أخفّ ثقلا من السَّجعيات السائدة في عصره. أما اليوم فلم يعد من المهم أن يعطينا الكاتب «بداية جميلة أو نهاية قبيحة» كما يقول ادريس الخوري. إننا نكتب عن القبح والجمال كما هما. البداية قد تكون جميلة، لكن النهاية ربما لا يمكن إنقاذها. وكل إقحام وافتعال لا يخدمان الاّ ذوي النزعة الديماغوجية والمشاعر المريضة. إنّ الإنسان لم يجيء الى هذا العالم ليتغنى بالجمال المطلق، ويكسب المحبة المجانية إلأوسط الأغبياء الذين يرتجفون أمام الحقيقة المرعبة.

في قصة «الدفن» ، لمحمد زفزاف، كان من الممكن للزوج أن يرمي جثة زوجته في أول حفرة ويتخلص من «صعود الجبل» ، «وعرق جهنمي يتقطر من مسامٌ جلده الضيقة المهترئة» . «ماتت زوجته الطيبة، ودفنها بمشقة سواء في أرض صلدة قرب منزله أو في مقبرة القرية. إنّ ذلك لا يغيرشيئا ممّا حدث، لأنّ نهاية حياة ما هي بداية لا شيء. إنه لا يعود إلينا أيّ شيء عندما

نفقد البداية والنهاية » . لكن ماذا تعني القصة إذا تمّ هذا التخلص السريع؟ إن المسافة الطويلة (انهيار في الطريق، وتعب موئس...) هي مسار القصة قبل أن يعثر الزوج الطيب أيضا على طريق مناسبة توصله الى المقبرة. ليس الحدث في موت الزوجة ودفنها، لكن ما هو في خياله من قلق عن انحلال زوجته في غيابه: «إمرأته هناك في البيت ملقاة مثل كيس من التبن المبتلّ. لعلّ الجسد الآن قد أصبحت له رائحة كريهة مُزْكِمة، ولعلّ بعض الديدان قد بدأت تتكون في أصابع الرجلين وهي تبحث لها عن ثقوب ومنافذ لعالم الضوء» . «ربما تَغطّى جسدها ببساط من الدود» . «لو أنّ ذئابا تسربت إليه من الباب شبه المفتوح بعد غيبته ونُهب الجسد الميت. وتخيّل زوجته التي طالما عانقها وضمها إليه بإلحاح قد تمزقت إربا إربا» .

إنّ المسلمين لا يحرقون موتاهم، والزوج سيُدان إذا هو لم يدفن زوجته باحترام لائق، لكن، من حسن الحظ، أنّ جثة الإنسان لا تشبه صخرة سيزيف، ولا عِقاب بروميثيوس. إنّ قابيل يتعلم من الغراب كيف يدفن أخاه هابيل الذي بدأ ينتن فوق كتفه.

الحدث يحتاج الى استمرارية، و دوامة ومعاناة، أحيانا بدافع ما سيحدث، وأحيانا لتجسيم المأساة، لأنّ الحنين يُولِّد الصبر ويخفف من الانزعاج.

في الشيخ والبحر لهمنغواي نجد الحظ والمجهود، والخوف مما سيحدث. وفي ثلوج كليمانجارو هناك الموت الذي يرفرف

قريبا من هاري مثل الطيور الكاسرة نفسها التي تزعجه بتناكحها على مرأى منه. لكن الفوز في البحر أصعب من الإنقاذ في بيت الله (إشارة الى مازي نغاجي في اللغة الإفريقية السواحلية وتعني قمة الجبل الغربية كما وردت في ترجمة الرواية الى العربية). إن أملهما (هاري وحسناءه) شبه يقين. فالطائرة في طريقها اليهما. أما شيخ البحرفهو في دوامة الحظ والخوف.

إن وجود جثة حقيقية محمولة ليس كالبحث عمن قتل، أومن يهدد بالقتل، تماما مثلما هو الفرق بين ما أفهمه وما أحكم عليه. إنني إذ أفهم قيمة الشيء يعني أني أجسمه، وأشعر بوزنه، أستطيع تشييئه، لكن حكمي عليه فقط لا يكفي، حيث تبقى هاوية توحي بالدوار والسقوط.

فحتى الجدّثيون أو النيكروفيليون (عشاق مضاجعة الموتى) لا يتخلصون من جثثهم بسرعة. إن مجرد رؤيتها، في الأوضاع المشتهاة قبلا، بعد الإشباع النَشوي النهمي الآني، يوحي بنشوة مؤجلة، ولو بدون استئناف.

أحيانا، تكفي رصاصة واحدة، لكن مرصول أطلق أربع طلقات أخرى على الجثة الهامدة التي غابت فيها الرصاصات دون أن يبدو عليها شيء من حركة. وبعد المرة الأولى، الخفيفة، فوق جمجمة آلونا إيفانوفنا، أعاد راسكولنيكوف RASKOLNICOFF الضربة الجزارية مرتين أخريين بكل قواه. أربع مرات أخرى، ومرتين بكل قوة... هذا هو السؤال المطروح. وراسكولنيكوف اذ اختار الفأس فإنما اختار أن يضرب دون رحمة، بكل ثقل

جسده النازل على الأداة. لقد كان خائر القوة قبيل الإقدام على التجربة - الجريمة. كل شيء كان مغريا على تنفيذ الخطة - الجريمة: حديث الطالب مع ضابط في الحانة، حديث ليزافيتا (أخت آلونا) مع التاجرة، حلمه بحادث دابة ميكولكا المزيلة المسكينة المضروبة حتى الموت، أخته دُنيا الناجية من فسق السيد سفيدريكايلوف، ولكنها، مع ذلك، ستبيع نفسها للسيد لوجين الذي يرتاح الى مصاهرة نساء فقيرات، ثم فقره ومضايقة صاحبة المنزل له لعدم إيفائه بديونه، وضعه كطالب قديم فقط، الفتاة السكرانة التي لم ينجح في إنقاذها من بورجوازي يريد أن تصحو من سكرها بين أحضانه لأنّ سقوطها ضروري. لقد كان راسكولنيكوف مشحونا بالعنف حتى الجنون. إنه حتى أمس كان يشمئزّ من قتل أيّ كائن حيّ، أمّا اليوم فلن يقرف من قتل حياة بشرية.

ليس هو الخوف إذن من قيام العربيّ القويّ، العنيد في الانتقام، ولا هي مقاومة العجوز الفانية. إن المسيح قد رُفع، في اعتقاد المسلمين، وقتلوه وصلبوه عند المسيحيين. وخوف البعث من القبر لم يعد له وجود إلاّ في الاسطورة. حيث يقال أن المغاربة القدماء كانوا يسلخون موتاهم حتى العظم ويدفنون الهياكل وحدها. وآمنوا بالقرآن: «قل من يحيي العظام وهي رميم؟ قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم» فكفّوا عن هذه العادة بعد الفتح الإسلامي. إن هذا السرّ الغامض: لماذا أكثرمن مرة، حين تكفي مرة، قد يجيبنا عنه المجرمون، وساديو الجثث وباقروها.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

كان من الممكن لسعيد مهران (بطل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ) أن يتدبر أمره ويصرع ألدّ أعدائه في أول لقائه معهم، لأن حقيقة المؤامرة التي أدخلته الى السجن، ظلت كابوسا يعذبه مدة كافية ليعرف من أجل ماذا دخل الى السجن وماذا عليه أن يفعل عندما يخرج منه. قد يكون حكمنا هذا عليه متعسفا، لكن سعيد مهران هو الذي اختاره لنا.

إن تصميم القضاء على الخونة يتطلب روح استشهاد كبيرة. إننا نقرأ الرواية من «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية» إلى «وأخيرا لم يجد بدّاً من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة... بلامبالاة...» فلا نتأكد بالضبط من أجل ماذا بدأ حنقه، ولماذا استسلم في المقبرة! هل أراد أن يتخلص من شرّ الخونة (نبوية وعليش ورؤوف علوان) لأنهم "أصل البلايا" ثم يعود الى السجن، إذا لم تصرعه رصاصات المطاردة، فيحقق البطولة المثلى؟ إن أحداث الرواية تبين لنا أنه كان يتشبث بالحياة أكثر من الاستشهاد. ولعل هذا هو الذي أجْبَنَ ثورته على الكلاب. وظلت هناك مسافة بينه وبين الانتقام لم يملأها سوى التردد الهملتي (نسبة الى هملت) ورصاصاته الطائشة العبثية. من المحتمل أن سعيد مهران كان سيشعر بنفس الندم الذي شعر به مرصول (بطل الغريب لكامو) في زنزانته، لكن الفرق كبير بينه وبين جوليان (بطل الأحمر والأسود لستندال) الذي فضّل أن يموت فداءً لذكرى حب ـ رغم إمكانية الفرار ـ وكذا كنتن كَمْبسن QUENTIN COMPSON (أحد أبطال الصخب

والعنف لفوكنر) الذي ينتحر من أجل واجب أخلاقي مُتَجَذِّر فيه عن هَوَس زماني موروث؛ لأنه يجد مُبرر عشقه للموت في ضياع شرف أسرته عندما ضاجعت أخته كاندس رجلا عابرا جعلها تحبل منه. أما مرصول فقد استسلم مثل دجاجة للذبح. كان عليه أن ينتحر عوض أن يستسلم للجلاّدين الذين حكموا عليه بالموت.

إنّ لجوء سعيد مهران الى المقبرة لا يدلّ قط على أنه يريد أن يواجه مصيره بكل شجاعة رغم المساندة التي يقدمها له رفاقه الذين لم يتخلوا عنه: المعلم طرزان، صديقته نور وصبيّ المقهى؛ فوجوده في المقبرة لم يكن صدفة كما حدث في قصة "الجدار" لسارتر. لقد تحمّل مهران المسؤولية التي لم يكن في مستواها. إنه يريد أن ينتقم من أعدائه بالموت ثم ينقذ ابنته سناء في آن واحد. هذا من المستحيل: فإمّا المسالمة من أجل سناء أو الانتقام من أجل إثبات ذاته والقضاء على الذين خانوا طبقتهم. إنّ هدف رواية اللص والكلاب ليس بوليسيا أو فانتازيا لدغدغة المشاعر الساذجة. فَرِبْحُ كلّ شيء: الانتقام من الأعداء وانقاذ سناء لا يتحقق إلاّ في عالم ألف ليلة وليلة حيث يستعين الانسان المغلوب بالجنّ والخوارق لكي ينجو من المُطارَدة. إنّ سعيد مهران لم تكن لديه إمكانيات الفرار إلاّ في حيّز ضيق: فهو لم يكن ينتمي الى أية عصابة تحميه. والمساعدات التي كان يتلقاها من بعض الزملاء المُهَمَّشين مثله كانت مجرد مُؤازرة، أو إعجاب ببطولة موعودة يلطفون بها غضبهم على الطبقة التي سحقتهم لتعيش على حسابهم.

لقد خرج سعيد مهران من السجن متحديا، ومن يتحدى لاينبغي له أن ينتظر أية رحمة: "أن يصفي حسابه مع الخونة، وفي المقدمة زوجته نبوية وعليش." ثم يقول: "ولن أقع في الفخ، ولكني سأنقضّ في الوقت المناسب كالقَدَر". لاشيء من هذا يتمّ. إن السنوات الأربع التي قضّاها في السجن لم تكن كافية لشحنه بالتصميم؛ لأنّ التخلص من كل شيء يحتاج الى كثير من الشجاعة، وسعيد مهران لم يكن إلاّ بطلا مسكينا يُرْثَى له؛ أقلّ حتّى من الصدفة نفسها.

جاء سعيد مهران للتفاهم مع عليش الذي كان يتمسح في ساقه كالكلب. وهذا المتمسح ينام له اليوم مع أمّ ابنته سناء ذات الست سنوات: "ثم ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة". إن هذه الجملة لا يليق لثوري أن ينطق بها. إنها جدّ رومانطيقية. لا تليق بمن خرج من السجن ليعلن عن نفسه كبطل جاء ليخلص نفسه والذين خُدعوا مثله. انها جملة جدّ ساذجة في فن القصّ العصري. لم تعد هناك تشبيهات يوم بمائة عام، ولا أربع سنوات بألف سنة. ثم إن موضوع الرواية ليس ساخرا حتى يغامر نجيب محفوظ بمثل هذا الأسلوب المتلاعب. إن عالمنا اليوم أيامه معدودة كنبضات قلب سليم. "وكيف له ـ سعيد مهران ـ رغم ذلك كله بمقاومة هذه الرغبة الجامحة في ضمها. سناء الى صدره حتى الفناء"؟ إننا نشفق على هذا البطل الذي اختاره لنا نجيب محفوظ كنموذج ليصفي حسابه مع الخونة. إنه بطل مهزوم حتى النخاع رغم المحاولات التي يكابدها ليجعل من

نفسه بطلا. هو خال من أية شخصانية، لأنّ مفهوم البطولة أكبرمن ارتباكه الذي قاده الى ذلك المصير الميؤوس منه.

قالت سناء: "لا". إنّ لاءها هذه مشحونة بما في رأسها مسبقا عن هذا الإنسان المجهول، مع ذلك فإن سذاجة مهران تستمرّ. وهتفت: "ماما"! أليست هذه الـ"ماما"هي أيضا تأكيد لما في رأسها؟

إنّ الاطفال عندما ينطقون بهذه الكلمة يُحَمّلونها موقفهم الحدسي، الحرج. وموقف سناء هو: أنقذيني يا ماما من هذا الغريب الذي حدثتني عنه سيّئا. ومرة أخرى تزعق سناء:

ـ لا.

ـ أنا بابا.

تتراجع، لكن مهران يلحّ:

ـ أنا بابا، أنا، تعالي...

تزداد سناء رعبا فيزداد مهران يأسا:

ـ أنا بابا، لا تخافي، أنا بابا...

إنها كلمات بائسة... لا تناسب قطّ بطلا خرج من السجن لينتقم من الذين خانوه، وخانوا القيم الأكثر إنسانية. ماذا عساه يُجدي، ياتُراه، أبا لا تتعرف عليه ابنته رغم إصراره، واستماتته في تشبثه بعطفه الأبوي؟ إن كل شيء كان جاهزا عنه من طرف الجميع: الأمّ مع ابنتها سناء، عليش مع حُماته، وعلى رأسهم المُخبر. ولم يكن تشجيع لسناء الآخرين لسناء لتتعرف على أبيها لأول مرة إلاّ لعبة أخرى محبوكة جيدا للتخلص منه في إذلال. الموقف

www.mlazna.com-RAYAHEEN

يتضح عندما نجح الدور الذي لقنوه للطفلة، ومن ثمّ صارت لهجتهم معه أكثر صراحة، وأكثر قسوة لطرده.

"ياله مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم". هل يعرف نجيب محفوظ كيف كانت المساكن في عهد آدم حتى يأتي لنا بهذا التشبيه الذي يخلو من فنية اسلوب الكتابة العصرية؟ ثم بعد ذلك يقول: "السلام عليكم ياسيدي ومولاي". عندما يكتب نجيب محفوظ مثل هذه الجملة يبعث في القاريء الكسل: "ياسيدي ومولاي". لا داعي لهذا الترادف: "سيدي و مولاي". "حدجه بعين رأت الدنيا ثمانين عاما ورأت الآخرة". عجبا. حتّى الآخرة رآها هذا الشيخ الحكيم. ما معنى أن يكون الانسان قد رأى الدنيا؟ هل يكفي أن يولد ويموت؟ إننا لا نعرف عن هذا الشيخ أكثر من أنه كان يتزعم بعض الحلقات الدينية في نطاق محدود. ونجيب محفوظ نفسه قال في حديث لصحفي بأنه لا يكلف نفسه كثيرا في جمع مواد أعماله الأدبية. إن حياته محصورة بين المسجد والمنزل. وأحيانا تكفي جملة ما يسمعها، من خلال حديث، ليكتب قصة طويلة، وأنه ليس مثل همنغواي الذي يرحل من بلد الى آخر ليجمع مواد أعماله، وأنه أيضا ليس فيلسوفا مثل سارتر أو كامو ليشرح أفكاره الفلسفية في أعماله، وأنه ينفعل في كتاباته ويقف حيث يقف به انفعاله. وهذا النقص في التجربة العميقة هو الذي يجعل معظم أبطاله يبالغون في تقدير الأحداث والأشياء التي ربما سمعوا عنها ولم يعيشوها.

"فلم يملك سعيد من أن يهوي على يده فيقبلها وهو يدفع دمعة باطنية استقطرها من جوّ الذكريات والأب والأمل والسماء في الماضي البعيد". هذه هي مشاعر البطل الذي خرج من السجن ليصفي حسابه مع الخونة. إنه يقبل يد شيخ يجسّد الجمود، وينتحب بمشاعر إنسان يتحسر على طفولته التي كانت توفّر له كل شيء... إنّ انفعال سعيد مهران لم ينضج بعد، ولن ينضج بالنسبة لعمره قط. حياته كثمرة يكشف فسادها الخارجي عن الدود في قلبها. "مولاي، قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي". إنّ سناء لم تتعرف عليه: فإذا كانت قد سمعت عن أبيها هذا فقد كونت عنه فكرة رجل سيء السيرة من طرف أمها وعليش، زوج أمها. "خانتني مع حقير من أتباعي. تلميذ كان يقف بين يديّ كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني، ثم تزوجت منه".

لقد كان زعيم الشباب فون شيراخ في ألمانيا الهتلرية يعاني من محنته الكبرى في سجن شباندو للحلفاء عندما تلقى رسالة من زوجته الجميلة تعلن اليه بأنها ستتزوج رجلا تاجرا سيضمن لها مستقبلها. لكن ما أعظم الفرق بين مشاعر فون شيراخ الناضجة وسعيد مهران الذي ظل ابن الماضي في علاقاته! إنّ أمثاله، عندما تخونهم أنانيتهم، لا يستطيعون أن يبدأوا حياتهم من جديد مع امرأة أخرى، وأشخاص آخرين، وعالم آخر غير عالم ما قبل أربع سنوات التي قضّاها في السجن. "ثم تتابعت المصائب حتى أنكرتني ابنتي". مرة أخرى تعاد علينا رتابة هذا البطل. إنّ هناك

فرقـا بين أنكرتني وبين لم تتعرف عليّ ابنتي: فسناء لم تنكره أبا تعرفه من قبل وإنما هي لا تريد رجلا لاتعرفه أن يكون، هكذا فجأة، أباهـا بمثل هذا الالحاح المربك، المخيف.

وينتهي الفصل الثاني بنفس السأم الذي بدأ به: الشيخ علي الجنيدي سماويّ الافكار، وبطل لا يجد مأوى آخر يأوي اليه، لأنـه لم يعرف كيف يعيد لحياته معنى إنسانيا أكثر مما كانت عليه.

في البداية لم يتنكر له رؤوف علوان المحرر في جريدة الزهـرة. "أنت مجنون إن ظننت يرحب بك من قلبه." هكذا بدأ سعيد مهران يسيء الظن بمضيفه ـ صديقه القديم. ثم يتهم صديقه هذا صراحـة حين يقول له: "وهذا البهو الرائع كالميدان..."

قال رؤوف:

ـ وهل انتظرت هنا طويلا ؟

ـ عمر كامل.

مرة أخرى يذكرنا هذا التعبير بمائة سنة، وألف عام من الانتظار عوض ساعة أو ساعتين. لكن هذا الزمن البائس متوقع من بطل فقد توازنه مع الواقع. لقد صار يستعجل كل شيء تدميري. إنـه لم يعد واثقا من أيّ شيء. إن الاستعجال الزمني، وتضخيم ساعـة بمائة عام، أو ألف، غالبا ما تصير عقدة المساجين المزمنة حتى بعد أن يتحرروا نهائيا.

كان سعيد مهران أحد تلاميذ رؤوف علوان في انتقاد أصحاب القصور قبل أن يدخل السجن، لكنه يخرج منه فيجد أستاذه

القديم يسكـن "قصر الأنوار والمرايا". قال رؤوف:

ـ أنت تتوهم أني صرت واحدا من الأغنياء الذين كنت أحمل عليـهم وعلى هـذا الأسـاس أردت أن تعاملني.

يبدو أن القضاء على الذين يخونون ماضيهم الثوري يتطلب تخطيطا أكثر من الذي أعده سعيـد مـهران. "بدا القصر مسـدل الجفون..." إن هذا التعبيرالرومانسي عن سكينة الليل لم يعد يتـلاءم مـع اسلوب العصر". نامت الخيانة (رؤوف علوان) في هـدوء بديـع لا تستحقه البتة". وحين يفشل سعيد مهران في سرقة أستاذه القـديم أو اغتياله، لأنه كان أكثر حذرا وذكاء منه، يخرج ورأسـه مثقـل ببعـض كلماته: "إنْ رأيتك مـرة أخرى فسأسحقك كحشـرة".

كان هدف هملت هو الانتقام لأبيه السيء الحظ. وسيكون ضد إرادة نظرية فرويد عن الأوديبية. إن هملت يحب أباه أكثر من أمه. إنـه مثـل أورست الـذي ينتـقم لأبيـه أجاممـنون، لكـن فعـل أورست أكثر تصميما من فعل هملت: فحتى حين تضعف إلكترا يبقى هو صامدا. لقد كان أقوى حتى من ندم شعب أرجوس نفسه. إن واجب هملـت إذن هو أن يكون أكثر نزاهة من إحساسه العاطفي المرهـف، لكـن الأمر يختلط في ذهنه بمونولوج هلوسي، عنيف. إن كل شيء يتم في دواخله: مجنون ظاهريا وعاقل باطنيا، مع التباس طفيف مُحَيِّر حتى بالنسبة لأكبرالمحللين لشخصيته. غير أنّ من يصطنع تمثيل الجنون قد ينتهي الى أن يشك في سوائه: أهو حقا أنا موجود أم لا؟ وهملت

www.mlazna.com-RAYAHEEN

مـن أجـل الانتقام لأبيه لا يقضي على أعداء أبيه فقط لكنه يقضي أيضا عـلى نفسه بتردده في الإجهاز على خصومه. لقد أتاح لهم المجال ليعرفوا مخططه ويغتالوه. كل شيء يتم من أجل الشبح الذي يحمل روح أبيه. إنه يظهر ويختفي مخلفا وراءه أصواتا تنبح عليه مثل الكلاب التي لا تعض. يبدو أنّ شكسبير كان يعرف جيدا أهواء عصـره. لقد كان على اتصال مباشر بجمهوره ممثلا ومؤلفا مثل موليير. كـان عصرالهيام بالمسرح داخل المسرح، وافتعال الجنون، وخلق الأشباح.

إننا حين نقرأ معطف غوغول، إدجار آلان بـو ووذرينج هايـــت (مرتفعات وذرينج)، لإيملي برونتي، نجد أنَ هذه الحُمَى لم تكـن قد فترت بعد. وحتى اليوم فإننا نجد الكثيرين من القـراء مـا زالـوا يطالبون بعض الكتاب المعاصرين بخلق أشباح جديدة معاصرة لنـا أو مستلهمة من الماضي: فأحيانا يكفي الحديث عن قصرمهجور، أو تسكنه أسرة معظم أفرادها مسنون، ليتخيل بسطاء الخيال النشوة المرعبة التي يتلذذون بها بمازوخية.

إنَ هـدف المسرحية هـو أن يتخطى هملـت كـل مـن يعترضه وينتقـم لأبيه دون حذلقـة أو فلسفة نرجسية عن الموت، وخواطر عن الحـب تسبب العَنَة، لكننا نلوم سعيد مهران أكثر من لومنـا هملت: مهران ثوري نظريا وعمليا. خرج من السجن ليقضي على بقايا الأفكار الباشوية الجديدة، بادئا من الذين خانوه مباشرة. أما هملت فهو أرستوقراطي، مكبوت جنسيا، مثالي. . .

سعيد مهران ينام مع صديقته نور في فراش واحد، وقد يحميها من الذين قـد يضحكون لها في وجهها ولا يدفعون لها جيدا خاصة إذا كانوا من الذيـن يبدو عليهم أنهم مستعدون للفرار تاركين بعض ملابسهم خوفا مـن العنف أو الافتضاح.

لقد كان تولستوي على حق حين وصف شكسبير بالافتعال في مسرحياته. إن أبطاله يقضّون وقتا خرافيا، مملا، في مناجيات الأرواح قبل أن يجدوا خلاصهم في الموت. إنهما (هملت وأوفيليا) يتحولان الى صَنمين يتناجيان. ينسيان لذة اللحم والدم. ها هنا كل شيء قابل للحياة، لكن الحياة تموت فيهمـا: يصيران مجـرد فكرتين تجريديتين: الزهو بالحب الذي لا ينتهي يُجنِّن أوفيليا، ثم التأجيل غير المُجدي للانتقام من أعداء أبيه. إنه الخلاص في العجزعن الاستمرار. الحب في الموت كما في روميو وجولييت وفي كل حكايات الحب العذري المتلـذذ بالإيلام والتألـم. تمـوت أوفيليا دون أن يستطيع هملت حتى أن يقبلها. ينتهي تـردد هملت فتمتلىء القاعـة بجثـث المجرمـين القدماء والضحايا الجـدد. لكن لـولا هـذا العجز الطويل فلن تكون هنـاك مسرحية هملت، واللـص والكـلاب، والأيدي القذرة لسارتر. إن هوغو تعذبـه نفس مشكلة التردد في تنفيذ أوامر الحزب. وأخيرا يتم لـه ذلـك التنفيذ بدافع الغيرة وليس بدافع الواجـب السياسـي. وهنـا تحققت له الغاية في اللاغاية كمـا نجـد عند كانط KANT لكن هملت يموت ثوريا شهيدا، وسعيد مهران يجهزون عليه مثل كلب شريد. ويبقى الخونـة يعيشـون على

حساب جبنه، ولامبالاته وغبائه. إنهم سيظللون يقذفون بأمثاله خارج دائرة حياتهم المُنعّمة، الجديدة كما يمثلها رؤوف علوان وأشباهه، في قمتها.

الكاتب، القارىء، ومطلق أيّ إنسان هو حرّ في اختيار مصيره حتى ولو كان في الاختيار استعراض مأساوي: أن يطلق على نفسه كما فعل همنغواي، فان غوخ وماجدة الشاهدية[1]، أن تكون هناك صدفة محمومة بالثورة الرومانتيقية مثل موت بيرون، نزهة بحرية غائمة يسبقها تنبؤ مشؤوم كغرق شيللي، تحد للرجعية كمحاكمة سقراط، ومقصلة جوليان[2]، ومرصول[3]. إنّ موقف هؤلاء الثلاثة الأخيرين، على الاقل، كان ضد البطولة الاستعراضية مادامت العدالة التي حاكمتهم هي ميتافيزيقية أكثر منها واقعية.

ماعلاقة، مثلا، مشاعرالابن نحو أمه في مأوى مارانغو وجريمة شمسية اصطدمت بالعودة الى النبع، وضربة الشمس التي ذكرته بقيظ ذلك اليوم القابض للقلب، ونخوة العربي الذي كان يُعمي مرصول بنصل سكينه في وهج الشمس؟ أليس هذا الفعل الاستفزازي حافزا لمرصول لكي يتحسس مسدسه في جيبه بعميّ دموع الملح الكثيف ويحدث تلك الضجة في ذلك الساحل الصامت الجهنمي؟ مع ذلك، كانت لكل من هؤلاء الثلاثة

(١) شاعرة لبنانية. كتبت شعرها بالفرنسية. صدرت سيرتها الذاتية في مجلة «ألف ليلة وليلة». ماتت شهيدة حبها لشاهد المستحضر للارواح الذي آمنت به بجنون.
(٢) بطل الاحمر والأسود.
(٣) بطل الغريب لكامو.

الفرصة الأخيرة للنجاة، لكن جوليان يرفض كل فرصة تتاح له ويعلن بعناد أمام السادة المحلفين: "إنني لا اطلب منكم أية رحمة... جريمتي بشعة، وقمت بها عن سابق تصور وتصميم، وأستحق الموت".

كان هناك حظ آخر لمرصول مع قاضي التحقيق لو أنه اعترف بتقديس المسيح، أما سقراط فقد كان أكثر حظا منهما حين أتاح له تلاميذه فرصة الفرار بإلحاح تحت حمايتهم، لكنه رفض غير آسف على شئ فاستشهد ببطولة ليصدم الذين حاكموه بالجهل والتزمت.

أحيانا، تكون هناك حيرة: جان جاك روسو عُثر على جثته متورمة فوق الأعشاب التي كان يبلل قدميه بنداها، استفان زفايج انتحر بعد أن صار كاتبا عالميا إنسانيا مؤثرة عليه أهوال الحرب، ولم يتخلف عنه جوزيف كيسل لنفس الأسباب، أمّا جاك لندن الذي أبحر في مركبه وهو يائس من الحياة فيبدو أكثر غموضا خاصة بعد أن جمع ثروة كبيرة هو الذي كان ينام في قاطرة بمدينة ويفيق على اصطدام تبديل القاطرات في مدينة أخرى. وفي الوقت الذي يكون هناك غموض، أو إصرار مجنون، أو ملل، فإنه أيضا تكون هناك سقطة واضحة، متوقعة من حين الى آخر: إدغار آلان بو، زكي مبارك، وليام فوكنر وجاك كرواك الذين أدمنوا على الكحول حتى الموت.

إننا حين نقول: هذا لامعقول أو مات فلان ميتة غير معقولة فهذا يعني أنه ليس هناك جبرية تسقطها علينا أزرار سحرية

www.mlazna.com-RAYAHEEN

يُضغط عليها ولا تصاب أبدا بالعطب. إنما هناك صدفة، سوء حظ غير مكتوب في كتاب مُستَرْوَح الأموات (المكان الذي تستقر فيه الارواح). وبيولوجيا هناك الذبحة الصدرية، الصرع، نزلة رَبو حادة، الشعاع المُعمي والقبلة المجنونة وأنت تقود سيارة... الخ. إنه في الوقت الذي يحدث فيه هذا الخلل في الجسم يكون كل شئ قد انحرف. وآليا، أوطقسيا، يحدث نفس الدمار: كامو، مرغريت متشل، لورنس العرب، أنطونيو جاودي، Gaudi Antonio رولان بارت وايطالو سفيفو الذين صرعتهم حوادث السير. إذن فهناك اختيار، وهناك عبث أعمى. لكن أسوأ من هذا وذاك هو ما يحدث في الغياب عن قصد دون اختيار شخصي، أو حتى سوء الحظ السيزيفي المثقل بالهموم التي تنتهي لتبدأ من جديد ولا يتعب المُعذِّب الأبدي الذي يعمّق حقد الانسان عليه: نابوليون، مكسيم غوركي، غارثيا لوركا وبول نيزان ماتوا اغتيالا. وحين نستقصي التاريخ المأجور، المساهم في الجريمة، يقال لنا باسلوب مسرحي: إن نابوليون مات بسرطان الأمعاء، وكان له طبيب خاص، وعومل باحترام، مكسيم غوركي مات بالسّل، رغم الأدوية الجيدة التي عولج بها في الداخل والخارج (سويسرا)، والرعاية الطبية اللائقة، أما لوركا وبول نيزان فقد صرعتهما طلقات عسكريين. ويأتي تاريخ الإشعاع الذري فيقول لنا: إنّ شَعَر نابوليون المحفوظ جيدا يكشف موته بالزرنيخ الذي كان يوضع له قطرة فقطرة في طعامه وشرابه، ويعترف الذين ظلوا أحياء، بعد أن قلّ الخوف، ولم يعودوا يهتمون بمصيرهم، ماداموا

قد ناهزوا عمراللاجدوى من إيقافهم، فنعرف بأنّ مكسيم غوركي سمّمه أعداء العُمّال ولم يمت بالسلّ وحده.

لقد كان هناك حقا كبرياء حدسي، منهزم، تجاه ثأر المنتصرين: أنطونيو وكليوباتره، هتلر وإيفا براون وموسوليني وبيتاشيا.

قصتي "العنف على الشاطئ" كان قد انتقدها سامي خشبة بطريقة تهكمية استصغارية في أحد أعداد مجلة الآداب البيروتية عام ٦٦، لكنه لم يكن دقيقا: "ولكن محمد شكري يعرف عن بطله المجنون أكثر مما يعرف ألبيركامو عن بطله المنفي الغريب. ويعرف أيضا عن بطله المجنون أكثر مما يعرف سارتر عن بطله الشاذّ الهارب من العادية."

أعتقد أنّ المقارنة التي وضعها سامي خشبة لبطلي مع بطل كاموالغريب، وإيروسترات لسارتر هي مجازفة في النقد. إن قصتي (العنف على الشاطيء) لا تتوفر على قيّم النضج الإبداعي الكافي: فهي أول قصصي. غير أن هذا التبرير لا يعني الكثير أيضا ما دام الكاتب مسؤولا عن نتاجه في جميع مراحل تطوره.

"ومثلما بحث الغريب عن مأواه في الموت كذلك راح ميمون يبحث عن مأواه في عمل انتحاري – بعد هجومه الأخير على الجحيم – بإلقاء نفسه في البحر."

إنه لا مرصول ولا ميمون بحث عن الموت باختياره. إن مرصول حين رفض الدفاع عن نفسه كان يعني أنه قد انخرط في موقف

اللابطولة. وفرار ميمون في البحر كان عن شعور بلذة عدم الاستسلام. إن مرصول واعٍ بشكل ما تجاه كل شئ يحدث حوله، أما ميمون فيفكر باضطراب في عناصر الأشياء: الشمس والبحر يعطيانه الملح، والملح سيباع بثمن باهظ ليلحق بجوني. وعندما يخيب أمله تماما، حتى في الأصداف التي يتعثر فيها ولا تتحول في يده الى جواهر، فماذا يبقى له حين يرى أن كل شئ يغري بالدخول الى الجحيم؟

ان الاطلاق عند مرصول حدث صدفة. لقد اعتبر القضية منتهية مع العربي العنيد خصم رامون، وما جعله يطلق هو بقاء العربي هناك عن ترصد قبائلي مقصود، وتحد فروسي، بسكينه التي شهرها في وجه مرصول كانعكاس مرآة في وجه شمس لاهبة. كذلك لم يكن ميمون ينتظر أن يجد هناك جوني جديدة ممددة بشكل يخرجه من الجنة ويدخله الجحيم. إن ميمون ليس يوسف زليخا: فعربيّ مرصول، وارتماء ميمون على التي سقطت ورقة التوت عن فمها الأسفل، كلاهما مسؤول عن إطلاق مرصول وارتماء ميمون. إن فعلهما هوى عليهما دون سابق قصد. أما إيروسترات و ميمون ففعلهما الجنسي يختلف: فعل إيروسترات شذوذ مفتعل مقصود كمن يترصد صيدا. إيروسترات عنّين، وساديته ناتجة عن ترف ذهني، وملل اجتماعي، وأسلوبه مرَضي في التفريج عن العجز اللمسي الذي يعانيه. إنّ اشمئزازه الجنسي يختلط لديه بخوفه من لمس الأشياء الجرثومية مثل عدوى المحترفات. أما ميمون فلم يكن مصابا باللاتميز الجنسي أو بفعل قهري تجاه الأشياء.

ان ميمون لم يستعرض نفسه إلا مع نفسه. لم يكن يجعل الناس يدوس بعضهم بعضا كما جعلهم إيروسترات. "قد نلمح إثارة من غريب ألبير كامو، ومن إيروسترات سارتر في ميمون محمد شكري، ولكنها إثارة سطحية قليلة الغور، تدفع بتجربة الكاتب الى ضرورة أن يبحث لها عن عمق فكر اكثر تمثلا وأصالة."

لقد قدمت ميمون في حدود بيئته، تجربته وتجربتي معه، مع ذلك، في استطاعتنا انقاذ ميمون اكثر من إنقاذنا مرصول وإيروسترات. "كذلك لم يكن من الممكن أن يكون إيروسترات ميمون الذي يعاني مزيجا من الجنون المبكر وبارانويا الاضطهاد! فما وصفه المؤلف صراحة هو بطل إيروسترات سارتر." إنني أيضا أتساءل عن كيف أمكن لسامي خشبة ان يعرف بأن إيروسترات مصاب بما وصفت به ميمون صراحة؟ إنه يقول «مجنون بإرادته»، لكن في علم النفس نعرف أنه ليس هناك من يتعمد الجنون بإرادته. إن بيرون كان يشرب الخمر في جماجم بشرية، دانتي لا يكتب أجمل أشعار كوميدياه الإلهية إلاّ حين يكون مستندا الى شاهد قبر، جان جاك روسو وبيتهوفن تأتيهما أحسن أفكارهما وهما يتمشيان بين الحقول. إن هذه دوافع سلوك قهرية أو استهتارية، لكن ليست حالات جنون إرادي. هناك شذوذ قهري، لكن من الصعب أن نقول: إن دون كيخوتي، هملت وايروسترات كانوا مجانين بإرادتهم. إن من يحارب بجسم هزيل الطواحين، وقطعان الماشية لينفس عن مثاليته الخائبة ليس كمن لا يأكل طعامه إلا إذا جعل خادمه يقسم له

www.mlazna.com-RAYAHEEN

أنـه حقيقة قد غسـل الصحـون جيدا بالصابـون والماء السـاخـن. إن هناك فرقـا بـين من يعاني الخـوف مـن الجراثيم وبـين مـن يريد أن يثبت إرادة انتصار الخير على الشر ولو في الوهم. لذا يصح أن يكون ميمون مجنونا لا إراديا وليس من أجـل أن يغير واقعـه مثـل ايروسترات. إن من يريـد أن يغير واقعه، «لأنّ حريتـه تراكمت عليه»، لا يكون قط مصابا بالانفصام الشخصي. ميمون كان يعرف الناس الذين عـاش بينهم، ولـم يكـن ينتظـر منهم خيرا ولا عطفـا لإنقـاذه. إن وضعـه كانـت فيه مغامـرة بـدأهـا واختـار أن ينهيها على طريقته الهروبية. لقـد أراد أن يتخلـص مـن القهر الاجتماعي. والإنسـان حين يجوع يصيـر متـاع النـاس لـديه مُشـاعا، إذا لـم يسعفـوه في الوقـت المناسب. إن الرغيف الـذي خطفه جـان فـالجـان هـو صدقة مُغتَصَبة في فعل سرقة. وموت فانتـين ومارتا البانية[1] إدانـة للبورجوازية المصابة بعقدة اغتصـاب او مضاجعـة البروليتارية ثـم احتقارها. لهـذا يكـون ردّ فعل هذه الطبقـة المستغلة (بفتح الغين)، في جميع المستويات، عدلا. لقد أثبتت أبحاث علم الجرائم الجنسية أن أغلب الضحايا من الطبقة البورجوازية. إن هجوم ميمون على حوّاء التي أخرجته من النعيم، وأدخلته الجحيم، هو هجوم مشروع. لقد كان كل شيء مغريا: ورقة التوت التي ذهبت بها نسمات الصيف الزرقاء، استلقاؤها في وضع ذكره بجوني التي لم يستطع ان ينساها، ولا أن

(١) بطلة قصة جبران خليل جبران في كتابه عرائس المروج. كانت تتمنى لو كانت الحياة حلماً أبدياً لتهرب من واقعها المأساوي.

يلحق بها. لم يكن في إمكانه منذ هَجَرته حتى أن يستأنف حياته مع امرأة أخرى. إن الانسان لا يدخل الجحيم إلا مرة واحدة، عندما يسوء حظه الى منتهاه، وقد وجد ميمون الباب مفتوحا فدخله بعنف كما غسلته قابلته لأول مرة وضربته على ظهره لتجعله يصرخ من أجل اثبات وجوده. إن حمم الجحيم تجعل الإنسان منفعلا، دمويا... ثم يُمسَخ ليخيف المُهَددين بدخول جحيم دانتي. إنّ وضع ميمون النفسي لم يترك له حتى الوقت الكافي ليتردد قبل الارتماء على الشقراء المغرية. أعتقد أنّ سامي خشبة عندما كان يكتب: "إن ميمـون لا يشبهنا، وليست به إشارة واحدة من التشابه معنا" كان يتخيل فرانكشتاين.

ان ماثيو[1] لم يكن ينتظر ضباطه الخائنين لكي ينقذوه عندما وقف وراح يطلق ضد كل شيء في مقاومة مجنونة. من كان يستطيع أن ينقذ فرانز[2] وأبـاه وهمـا في طريقهمـا الى نهايتهمـا الاختيـارية؟: كوابيس فرانز الحربية، أزماته القلبية، ذكريات حبه المحرّم مع أخته ليني، سرطان حلق أبيه الذي بدأت كحّته تنبئه بالخُناق، وندمه على كل شيء في حياته. إنّ هذا العذاب يذكرنا بما كان يعانيه بروميثيوس. وخطير هو الإنسان الذي ليس لديه مايخسره» كما قال جوته GOETHE. إن ليني كانت تعلم بقرار أخيها وأبيها النهائي، لكنها، هي أيضا، كانت قد انتقلت اليها عدوى جمال جنون أخيها وسط محكمة العقارب. لقد ترك لها

(١) البطل الرئيسي في دروب الحرية لسارتر
(٢) أهم أبطال سجناء الطونا لسارتر

في غرفته كل شيء لتتعلم جيدا كيف تحاكم أخطاء الأجيال، حتىّ نفسه الضائعة في الماضي. ربما في الإمكان انقاذ ليني وفرانز الذي ربما سيقتفي يأس أبيه عندما يكتشف أن ما ورثه مهدد بالمطاردة النازية، لكن لا يمكن لنا أن ننقذ فرانز والسيد جيرلاش إلاّ إذا كانت لنا آلة إلكترونية نضغط عليها فتطير سيارتهما الاوتوماتيكية دون أن تنفتح الابواب. هكذا يمكن أن نمنعهما من اليأس الآني فقط، لكن سيبدأ كل شيء من جديد كما هي شهوة إيناس لإستيل، وضيق إستيل وغارسان من وجود إيناس وسيزيف يعيد صخرته مكدودا بتعب إلاهيّ لا ينتهي.

ان سارتر لم ينقذ ماثيو لانه لم يعد يجد ما يقوله من خلاله. لقد تحدث عن ديكارت، وشعر بندمه عندما ترك مارسيل بين أحضان دانيال اللوطي، وحاول أن يقنع إيفيش بأن غوغان رسّام عظيم ولانها إذا لم تعجبها لوحته بريشته فلانه رسمها وهو مريض. إنه متساهل في كل شيء، حتىّ عندما طلبوه للتجنيد الإجباري تاركا لها مفتاح غرفته لتقحب في غيابه.

ماذا يبقى، إذن، للإنسان بعد أن يطلق الرصاص على كل شيء؟ إنه إذ يطلق على كل شيء فسيطلق أيضا على نفسه. إن ما اختاره لنفسي اختاره لغيري من خلالي. لقد تخلص سارتر من ماثيو كما تخلص سارتر نفسه من الزيف الذي بدأت تكشف عنه تناقضاته تجاه بعض قضايا العالم.

قد يكون لبعضنا نفس شعور أحمد شوقي عندما قال لسائقه بهذا المعنى وهو داخل الى منزله (كرمة بن هانيء) مشيرا الى الأرض المحيطة به:

– لماذا هذه الأرض الفائضة كلها؟

قال السائق:

– لماذا تفكر هكذا في هذا اليوم يا بك؟

كان شوقي يكره سماع أيّ حديث عن الموت الذي يخشاه، لكنه في ذلك المساء بالذات تحدث هو نفسه عن الموت، وعن الأرض المحيطة بمنزله، وكم يمكن أن تسع من قبور! ونفس تأنيب الضمير حدث له مع المتسول الذي اعترض طريقه في سيارته: فقد تجاوزه أول مرة، ثم عاد اليه بنفسية الطفل الذي حطم لعبته العزيزة عليه. بحث عنه السائق حتى وجده ونفحه بهبة جنيهية ربما لم يكن يجود بمثلها من قبل على أمثاله.

إنّ عجز سارتر عن إتمام الجزء الرابع (الفرصة الأخيرة) من «دروب الحرية» ليس لأنّ البناء الروائي هو الذي لا ينسجم وحده مع أحداث المقاومة – كما عبّر هو نفسه – إنما لأنه قد تخلص من أهم شخصية كانت تتلاحم حولها أحداث الرواية. لقد حاول برونيه، وشنايدر أن يخططا لمستقبل الحزب، لكن صبرهما نفد في الأسر مع إخوانهما. أخيرا تخلص شنايدر من نفسه عن طريق مغامرة كانت تبدو فاشلة عن سابق حدس.

لقد حاولت سيمون دو بوفوار أن تشرح الغموض الذي انتهى به موقف ماثيو. قالت ما معناه في «قوة الأشياء»: "إن ماثيو لم يمت، إنما هرب، واستأنف حياته من جديد مع إحدى المنظمات السياسية فـي باريس." من هنا يبدو لنا أن ماثيو لم ييأس تماما، وأن الروح التي كان يقود بها تلاميذه الفاشلين في دراستهم

www.mlazna.com-RAYAHEEN

وزملاءهم الضائعين في حيرة مواقفهم الحزبية قد استيقظت فيه من جديد. لكن الاطلاق على كل شيء لا يكون الاّ مرة واحدة، لانّ الإنسان لا يقتل عدوه مرتين. كذلك كان موقف ماثيو وفرانز وأبيه السيد جيرلاش في سجناء ألطونا. إن أمثالهم لا يتخلصون من الزيف إلاّ مرة واحدة. ومطلق إنسان حرّ في أن يتخلص من زيفه، وزيف الآخرين الذين يضايقونه في وجوده. إنه حقا موقف عبثي، لكنه بدون هذا التمرد لا يمكن لوجود إنساني نقيّ أن يكون في العالم. «أن نكون أو لا نكون». وكما قال بوذا: «نحن ما نفكر فيه». إن ماهية الإنسان تفرض عليه أن يبرّر وجوده وفعله فيه. وهيدغر عندما قال: «الإنسان موجود للموت» كان يعني أن يحقق الإنسان منتهى نقاء وجوده.

مفهومي للتجربة الادبية

أمازال من المهم أن يكون الكاتب، أو الفنان، قد عاش تجاربه، كيفما كان إغراؤها وإغرابها، ليقدمها لنا بنفس الدينامية التي عاشها بها؟

إنّ الابداع، الحقيقي، يتجاوز التجارب التسجيلية، أو إمكان حدوثها، في الخيال العلمي. ما يهمنا اليوم هو أن يعرف المبدع كيف يعبر عن جدوى تجربته الفكرية أو الوجدانية. ليس فقط من أجل إقناعنا بحقيقة حدوثها وواقعيتها كما يريد البعض. إنّ التجارب الأدبية التي لا تجعل الناس يكتشفون من خلالها كينونتهم في أفضل حالات الانسجام معها ليست أدبا وإن انتمت الى الأدب. من حقّ الطُفيليات أن تنمو في حقل الأدب، لكن لنا أيضا الحق في ان نجتثّها.

ليس سهلا علينا، دائما، أن نمنع تسرّب الهُويّات الزائفة في الأدب، لكن علينا أن نعمل على اكتشافها وإدانتها. نحن نملك الكلمة الخلاقة، الفكرة التي تثبت وجود هذا الشيء أو تنفيه ثم الفعل الذي يجسم لنا الأشياء. إنّ صراعنا هو كيف ينبغي أن يتم هذا العناق (الحوار) الثلاثي لخلق عمل أدبي جيّد ومتوافق.

الأشياء قد تحدث أو لا تحدث إلاّ رمزاً كما في «مسخ»

كافكا. أن يكون ريكاردو دي خوردان[1] القاتل لـ: بيتر أندرسون في واقع خيالي أوخيال واقعي[2]. سبق التفكير في الأشياء أو هي تُكتَشف أثناء البحث عنها. أكيد أن هناك تجارب عميقة، ذاتية أو موضوعية، لم تُكتَب بعد. هل يكفي تصديق من عاشها دون أن يعرف كيف يرويها؟ لابدّ من أن يعرف كيف يخلقها أو يساعد على خلقها. هدف الأدب لا يقتصر على أن يكون وثيقة اجتماعية. إنه، أيضا، وثيقة إبداعية في اللغة، والتقنية والأسلوب. حظّ الإنسانية هو أن يعيش تجاربها مُبْدِع ومن سوء حظها، أيضا، أنها تحافظ على أعمالها الفكرية كما يحافظ الأطفال على لعبهم حتى بعد أن يملّوا من نوع التسلية التي تقدمها لهم. لتبرير هذا الاقتناء الفكري اختُرِعَت له صيغ لفظية تحرسه من النسيان والتلف: التراث (حتى ولو لم يعد يتلاءم مع عصرنا)، الحرية الفكرية، المقدسات... الخ. إنها دائما صالحة هذه الاعمال. إذا زالت قيمتها للكبار تُقدم للصغار كما هي أو بعد تحويرها. هكذا صار مراهقونا اليوم قراء لما كنا نقرأه نحن في نضجنا الأمسي.

إن أية تجربة إذا لم تُبْدَع في مستوى خلق تصورات وتحولات لا نهائية فإنها حتما ستتلاشى قبل أن ننتهي من التفكير فيها. صبرنا ينفد بدافع الملالة التي تبعثه فينا رؤياها أو تقنيتها، كلياتها

(١) بطل مسرحية «مركب لا صياد» لاليخاندرو كاسونا. يقوده طمعه لاسترجاع ثروته بإغراء الشسطان الى اكتشاف نوع من السعادة لم يعرفها من قبل حينما كان في كمال رفاهيته المادية.

(٢) الواقع الذي يحدث ولا نكون ننتظر حدوثه، والخيال الذي يصبر واقعياً، لكنه يصدمنا الى حد لا نصدق وقوعه.

أو جزئياتها. بعضهم يقتنع أن «ليلى سئمت من مضاجعة أشعار قيس طيلة قرون» كما تقول غادة السّمان في «ليل الغرباء». بعضهم ما يزال يضاجع رميم هذا التراث في الخيال والواقع.

أعمال مرسيل بروست، جيمس جويس، فرجينيا وولف وبعض أعمال وليم فوكنر (خاصة الصخب والعنف) سنظل نستعيدها لقيمتها الفنية حتى وإن زالت قيمتها الاجتماعية والتاريخية رغم أنهم عرفوا كيف يمسون ويستثيرون المشاعر التي زامنتهم. الإنسان في أعمالهم مازال يتحسس جلده ولحمه محاولا أن يتخلص من تفاهة العادات التي تخطط له حياته. غير أن الانسان في أعمال غومبرو فيتز، GOMBROWICZ و روبر بنجي، ROBERT PINGET وإطالو سفيفو ITALO SVEVO صار لعبة، دمية مضحكة تفككت بعض مفاصلها. لم يكن هؤلاء يرون في العلاقات البشرية إلاّ عَقدا للاستهلاك. حياة الإنسان في أعمالهم مَسْخَرة. لايخاطر بجلده إنما يحاول تقليد آلام الآخرين ليحسّ بشقائهم: عجز في الجسد وفي الإرادة كما في رواية «نفسانية زينو» لـ: إيطالو سفيفو، جنون استعادة الماضي كما في «هذا الصوت» CETTE VOIX لـ روبر بنجـي، وإعادة صياغـة الإنسـان كما في فيرديدورك FERDY DVRKE لـ غومبروفتز. لكنـه لا يفجعنا عبثـه مباشرة مثل كافكا الكارثي (نسبة الى الكارثة)، الأسيان... إن غومبروفيتز اختار الغـروتيسـك (Grotesque: السخرية اللاذعة) التي تتحدى التألم والإيلام في أعماله، و في حياته الخاصة، اختار تلك الحرية الداخلية التي عاش من أجلها

www.mlazna.com-RAYAHEEN

حوالي ربع قرن منفيا في الأرجنتين: «إنها الحرية الداخلية التي هي، بالنسبة لي، الشيء الأكثر أهمية». هكذا قال عن نفسه.

بين الموضوع والتقنية هناك كتاب، شعراء وفنانون أدهشونا بتصوراتهم الفكرية أكثرممّا أقنعونا بتقنيتهم: كافكا، ألـدوس هكسلي، جورج هربرت ويلز وجورج أورويل الخ. هنري روسو (الرسام الملقب بالجمركي) مثلا، نتذكر غرابة خياله الساذج (مثل لوحته: الغجرية والأسد)، جنون الابداع الجهنمي عند بوش، BOCH إنعدام الحياة مطلقا كما تَخيّل شوارع باريس برنار بوفي B .BUFFET في رسومه. وفي نفس الوقت نقول عن جيمس جويس: إنه ذلك الكاتب الهومري، رائد الرواية التجريبية، الذي كتب، في نهاية عوليس، مونولوجا، على لسان زوجة بلوم، إستغرق سبعين صفحة، واستعمل في "سَهَر على فينيجينز (أو يقظة فينيجينز) FINNEGANS WAKE" كلمات مصدرها سبع عشرة لغة. إن تفسير رموز هذه الرواية الصوتية، التي كتبها، أو أملاها تقريبا، على ابنته، قبيل شبه عماه، تبقى غامضة، وليس سهلا فهمها حتى بالنسبة للذين يتقنون الانجليزية ويعرفون الطقوس الإرلندية وأساطيرها. على أنّ المشقة في تفسير الرموز والحدث (في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ) ليست عسيرة على قارىء مُلمّ بتاريخ الأنبياء والتابعين، وأحداث عصرهم[1]. لا يوجد تعقيد سواء من حيث علاقة الانسان بالإلاه، الذي يتأمل

(١) من الملاحظ أن جبلاوي، في أولاد حارتنا، الذي سقط عليه رمز الالوهية (اسطورة توزيع الحظوظ) يشبه، نوعا ما، فينيجينز الذي يمكن أن يرمز الى الانسان والاله ونهر الحياة.

صامتا كيف يعاني زاديج[1] من سوء حظه، رغم علمه وطيبته، أو الملك أوزيريس[2] المخلوع شهيد العلم يُمزَّق إربا إربا، أو رفاعة[3] الذي يُدفَن حيا. ومثل جيمس جويس عزرا باوند الموسوعي الذي لا يفهمه إلاّ المختصين في اللغات الحية والميتة.

إن أكثر ما يُتْعِب الكاتب المبتدىء ويحيره هو البحث عن التقنية التي يريد أن يكتب بها في سياق الأسلوب الملائم لعصره. الموضوع قد يكون جاهزا في ذهنه. معظم الكتاب الناشئين، المهووسين بتجاربهم الذاتية، صعب إقناعهم أن التقنية هي التي تُقيِّم الموضوع الأدبي والفني وتحددهما؛ فكثيرا ما نشغل أنفسنا بتعميق الموضوع فإذا بالشكل يتدخل ليطغى عليه ويحتويه الى درجة يصير مُتَبَنّيَه. إنه إزميل مايكل أنجيلو وليس الرخام وشخص موسى، ريشة ليوناردو دا فينشي لا الجوكاندا، عبقرية شيكسبير تسمو على التاريخ الحقيقي أو الإرضائي الذي اقتبسه وصاغه ميشال زيفاغو، وألكسندر دوما الأب وجورجي زيدان في رواياتهم التاريخية. لكن هذا البحث عن التقنية الملائمة والمتطورة يعاني منه حتى كبار الكتاب. فرواية "الأمطار" لسومرست موم. مثلا. ماكانت لتنجح لولا أن اكتشف فيها أحد أصدقائه شكل مسرحية فإذا بها سبب بداية شهرته بعد أحد عشر عاما من إهمال أعماله. بهذا المفهوم ننظر اليوم الى كثير من الروايات نظرة مسرحية، ومسرحيات نظرة روائية، وهناك مسرحيات وروايات لم يُعطَ لها الاعتبار إلاّ على الشاشة.

(١) بطل قصة القدر لفولتير.
(٢) أحد أبطال مسرحية إزيس لتوفيق الحكيم.
(٣) أحد أبطال رواية «أولاد حارتنا» الذي يرمز الى المسيح.

أعتقد أن المصابين بإسهال الكتابة هم الذين يخلقون لنا قراء سطحيين لم يعرفوا بعد كيف يختارون ما يقرأون. إنهم يكتبون كما لو أنهم يمارسون هواية جمع الطوابع البريدية. (وهناك دور نشر تدعم عملهم شهريا أوسنويا بتسبيقات تكفل لهم عيشهم في انتظار عمل جديد) يرتبون الأشياء، يسلسلون الأحداث، يحشرون كل التفاصيل الدقيقة بحماس خشية أن يفلت منهم كل ما يحدث حولهم بحذافيره. ساذَجو الكتابة هؤلاء قد يحصدون مرة أو مرتين غلّتهم، لكنهم غالبا ما يواجهون العجف الأدبي بقية حياتهم الأدبية. إنهم إذا سقطوا في المجاعة الأدبية فليس سهلا عليهم أن يضمنوا لأنفسهم القيام منها مرة أخرى. مصيرهم مقبرة الأدب[1].

إن الأحكام التي جعلت اكتشاف كافكا في غير أوانه، إهمال نتشه لفترة، إعتبار لينين شعر ماياكوفسكي هذيانا، حكم أندري جيد على أول جزء من "البحث عن الزمن الضائع" قدمه بروست لغاليمار[2] قد انقبرت بينما صمدت ابداعات هؤلاء المرفوضين في زمانهم، وأصيبت آلاف المجلدات في زمنهم وغير زمانهم بالعثّة فلم تعد تلفتنا اليوم حتى أسماء أصحابها في المعاجم الأدبية.

إن المبدع الحقيقي لا ينتظر أحدا لتزكيته وتعزيزه؛ فقد تأخر

(١) لقد وضعت نفسي في مقبرة الأدب. عبارة قالها لي جان جنيه بكل تواضع عن انسحابه الأدبي واهتمامه بالسياسة.
(٢) عد جيد حكمه ذاك من أكبر الأخطاء الأدبية في حياته حيث اعتبر كتاب بروست غير صالح للنشر.

معاصرو شوبنهور في فهم مؤلفه "العالم إرادة وتخيّل" فمدح نفسه بالاعتزاز الذي يستحقه: "إن ما يعيش طويلا ينمو ببطء". حُقَّ لنابوليون تتويج نفسه بنفسه ما دام الإمبراطورهو صانع تاجه وليس البابا.

إنّ أدنى حادث فاجع يوحي للمستعجلين في الكتابة بمشروع كتابة عمل كبير. بعضهم يكون لديه موضوع لكتابة عمل واحد يلحّ عليه بهوس. أحيانا يتلاشى في الوهم، أحيانا يزعجنا بتفاهته: يقدمه لنا بانفعال وتهافت كما لو أنه كتب وصيته الأدبية قبل أن تباغته كارثة ما، ذهنية أو جسدية، ربما خشية أن يفارقه الإلهام، أو هو يريد أن يكون نبيّ بعض أحداث المستقبل، لكنه غالبا ما يكون مثل "كاتب قرويّ جاء المدينة ليكتب قصة عن قريته" كما عبّر مورافيا ثم أضاف عن نفسه دون انتظار من يُقَيِّمه و يصنّفه: "أما أنا فأملك روما والانسان".

في معظم الأحوال تكون سيرة الكتاب القرويين الذاتية هي الشاهد على صدق الأحداث الإنسانية، المأساتية التي يتمنون أن يحفظها التاريخ الأدبي كوثيقة تدين مجتمع جيلهم الظالم، وحكامه الذين لا يختلفون كثيرا في حمقهم عن أباطرة الرومان في خلاعتهم ووحشيتهم.

معاناة التجربة، الذهنية والواقعية، صبر التنقيح، مغامرة البحث عن أشكال جديدة... كل هذه التي يعترف بها بعضهم بكل تواضع هي التي تشرح لنا عظمة عبقريتهم: مرغريت

www.mlazna.com-RAYAHEEN

ميتشل أعادت كتابة أحد فصول ذهب مع الريح سبعين مرة، وليم فوكنر كشفت مسوداته عن طريقة كتابته رواياته التي كان يكتبها على شكل قصص قصيرة ثم يبتكر لها شكلها الروائي النهائي، إدغار آلان بو قضّى حوالَ عشر سنوات لإنجاز قصيدته الغراب، بول فاليري وقصيدته البارك الشابة (ثلاث عشرة سنة لكتابتها)، مالارمي ونحته للكلمات، لويس بورخيس الشمولي ومعادلته الكونية. أما لورنس سترن فقد أمضى ٤٧سنة لإتمام تريستام شاندي[1].

على أن هذه الشهادات لا تدين كل من يكتب دون مراجعة وتنقيح. يُروى عن موليير أنه كان يكتب بعض مسرحياته من اليد الى الفم (قد يُتمّ فصلا خلف ستار المسرح)، كافكا كتب المحاكمة في ليلة واحدة (حسبما يذكر عبد الرحمن بدوي في مقدمته للإشارات الإلهية للتوحيدي)، ستندال أملى راهبة بارم على نسّاخ في أقلّ من شهرين، (٥٨ يوما) سارتر كتب مسرحية المومس الفاضلة في بضعة أيام، وطه حسين أملى كتابه الأيام في نفس عدد الأيام التي خلق الله فيها العالم. هناك آخرون لم يخلدوا إلّا بعمل واحد: دانتي في الكوميديا الإلاهية، ميجيل دي ثرفانتيس في دون كيخوتي دي لا مانشا، هاريت ستو Harriet Stew في كوخ العم توم، مرغريت ميتشل في ذهب مع الريح، الأختان شارلوت وإيملي برونتي في جين إير ومرتفعات وذرنج، بوكاشيو في

(١) لقد أثر في جويس خاصة في روايته هذه التي يتكلم فيها عن كل شيء تافه، ولكن بنية صادقة. إنها حكاية الديك والثور كما يقول في نهاية الرواية. الكلام يبدو أنه سيصل الى شيء ما، لكنه لا ينتهي شيء محدد.

ديكاميرون، جوستافو أدولفو بيكر في قوافيه، لوتريامون في أناشيد مالدورور والكسندر دوما الابن في غادة الكاميليا... الخ.

إنّ حب الاكتمال في الفن يكاد يتحول في أذهاننا الى أسطورة عندما نعرف أن جبران خليل جبران أعدم بعض اللوحات التي لم يتمّها قبل وفاته رغم إلحاح ورجاء صديقته وحاميته ماري هاسكل عليه لإبقائها، أبو حيان التوحيدي وكافكا أحسّا بعبث أعمالهما، أو شعورا بالخطيئة، مثل نيكولاي غوغول الذي أحرق جزءا من الجزء الثاني من الأرواح الميتة بعد أن أدرك أن الفن يتناقض مع الدين، وكان يعيش هلوساته بحدة في أواخر حياته. سواء لصعوبة إعادة كتابة النتاج القديم، أو (ترقيعه)، كما قال أبو حيان التوحيدي، أم شعورا بالعبث مثل توقف رامبو عن الشعر عند عتبة المغامرة التي مَسّته، هروب لورنس العرب من الشهرة وانتحاره، وماياكوفسكي ويسنين اللذين فضّلا الانتحار من أن يكتبا عن معجون الأسنان والمنجل فإنّ كل هذه المعانيات الإبداعية هي الفاصل بين الخلاّق الذي يشرط نفسه بالديمومة الانسانية والمنتج المرحلي الذي ينتهي في زمانه وربما قبله.

الأخَوان غونكور كانا يبحثان عن التجارب الإنسانية مثلما يتسلل اللصوص في الليل للسرقة، بلزاك، المصاب بحُمّى الكتابة لتغطية ديونه وإرضاء عشيقاته، كان يصافح الناس ويأخذ لهم صورا سطحية، مهزوزة، ضبابية أكثرمما يتعمق نفسانيتهم، رغم حماسه في مهزلته الإنسانية التي مازالت

تُغري المهتمين بدراسة المجتمع البورجوازي الفرنسي وصعاليكه، جورج صاند قضّت حياتها كلها تلهث وراء المشاعر الإنسانية الغامضة لتخلق عالما كما تريده هي أن يكون أو من وحي بعض الكتب الاشتراكية البدائية التي أثّرت عليها. لقد حققت في كتبها فكرة أن "الحلم أقوى من الخبرة" كما يقول غاستون باشلار. كانوا يستقرئون التجارب الإنسانية وكأنهم يأخذون لها صورا فجائية، مختلسة ومظلمة. إن ما يجعلنا اليوم نقرأ باعجاب دوستويفسكي، وتولستوي (رغم إسهابهما)، وليرمونتوف وغوركي ونقدر حياتهم الشخصية ومواقفهم الملتزمة هو أنهم عرفوا كيف يكشفون عن أمراض عصرهم ويدافعون عن قضاياه من أجل أن "تخسر كل شيء لكي تكسب كل شيء"[1]. كانت عبقريتهم في مستوى واقعهم. نستطيع اليوم إذن، أن نتحمل بعض مللهم الروائي ما دامت أعمالهم وثيقة عن عصرهم. وهنا يرى المهووسون بتاريخ انحطاط المجتمعات، سياسيا واقتصاديا، أن مثل رامبو، بودلير، إدغار آلان بو وفان غوخ VAN GOGH قد أفرطوا في بَثّ حساسيتهم الشخصية ورؤاهم العليلة في أعمالهم. غير أن غوغان كان أقواهم تحديا واستشهادا دون استعراض ولا استهتار. هجر كل شيء (استقال من وظيفته الرسمية مضحيا بترك زوجته وأولاده) لكي يحقق كل شيء في فنه. وحتّى يتم له هذا الاستشهاد البوذي، الغامض المصير، حكم على نفسه بذلك النفي الاختياري القاسي في إحدى جزر تاهيتي.

(1) غاستون باشلار.

مثل هذا التفاني لتحقيق الاكتمال الفني الى غاية الموت نجده أيضا عند نتشه ووليم بليك، وجون كيتس وإيملي ديكنسون. أمّا الذهنيون، ورهبان الفكر والتصوف، ونحاتو الكلمات الرامزة: مالارمي، موريس مايترلينك MAETERLINCK MAURICE، بول فاليري وبول كلوديل فقد أقسموا على أن يخلقوا عالم المثال حتى يكون للإبداع قيمة كثافته وتركيزه في هذا العصر الذي هجّنته الصحافة الأدبية. لكن هذا التكريس الصوفي بدأ طغيان الرفاهية المادي يُفقده سمَةَ التأمل الفلسفي والرمزي.

إن قدرة الكاتب تتجلّى في عدم الإخلال بتوازن الكليات والجزئيات في عمله الأدبي. الكاتب عندما يعيد خلق الواقع لا لكي يغتصب الحقيقة من أجل التشويق المُلهي. فكل شيء ينبغي أن يُصَفَّى في الذهن: أن نفهم الطبيعة من خلال الفن وليس العكس؛ فالسنفونية الرعوية لبيتهوفن، وبحيرة البجع لتشايكوفسكي وبعض لوحات فان خوخ هي الطبيعة الحقيقية، أن ننقل العادي الى السامي. إن الواقعيين التسجيليين صعب عليهم إدراك أن أية حقيقة وجودية ليست إلّا اكتشافا أولياً للبحث عن حقائق أخرى، وتساؤلات لامتناهية. ليس هناك أتفه من سؤال لا يثير جوابا، وجواب لا يثير سؤالا. إننا لانكتب كيما نلتقط صورة واضحة كاملة طبق الأصل لهذا العالم حتى حين نكون مُطالَبين بالكتابة عن سيرتنا الذاتية. الأصوات والمعاني، الحركات والأوضاع، التي نتلقاها في لحظة ما، معاشةً أم مُتَخَيَّلَة، ليست هي نفسها حين نستعيدها فنيا. لا تطابق هناك بين الشيء

www.mlazna.com-RAYAHEEN

وإدراكه. محكوم علينا بالتجاوز. لا بدّ من أن يتوالد الخلق من الفناء: الحيّ من الميت.

هل نحن مُجبَرون دائما على أن نقف في أحسن الأوضاع لتؤخذ لنا لقطة جميلة؟ إننا لا نكتب لنستعيد نفس الذكريات بتفاصيلها. كل شيء يصاب بالتغيير والتكيف: اللون، الحجم، الحركة، المسافة، الشكل... لسنا فراغا لرجع صدى ما هو عادي. إن هدف الفن هو حافز ما لخلق تجربة إنسانية تسمو على مستوى التسجيل المحض. على أننا لا ندعو أيضا الى تجديد جمهورية أفلاطونية تفصل الفن عن الحياة. إن قيَم أخلاقنا موجودة معنا وفينا. "حقائق الوحي إذا جاوزت أفهامنا استحال إخضاعها لتفكيرنا واستدلالنا" كما يقـول ديكارت. لانريد أدبا خادعا تزيفه انفعالاتنا ليندهش ذوو الخيال المريض، والحساسية البالغة. لسنا أبواقا تنفخ من خلالها أصوات آلهة برناس وعبقر... إن من يقرأ محاورة أفلاطون مع أيون سيدرك خرافة الفن الملائكي الذي يُستَنزَلُ ولا يُخْلَق. إننا نفهم من نظرية أفلاطون في الشعر نفس ما قاله ديكارت عن ثنائية العقل والمادة: إمكان خلق فن بدون تلقيح من الحياة، وحياة بدون إعلاء من الفن. بهذا المفهوم البرناسي المُعْجِز يتجاوز الفن قدرة الخلق البشري ليصير إبداعا مستحيلا إلاّ على أبناء الآلهة. لقد لاحظ ألفريد نورث ويتهيد على ديكارت أنه إذا كان ممكنا إثبات العقل بدون اعتماد على المادة، وإثبات المادة دون اعتماد على العقل فماذا يمكن أن يقال عن الحيوان والنبات؟ ما هو منطقي

عند شوبنهور في (العالم إرادة وتخيل) هو أن المادة لا تُدرك إلاّ بالعقل. ما هو موجود إذاً بين الفن والحياة، الآلهة والبشر، الملائكة والشياطين، الخيال والواقع؟ الشاعر الجواهري، البياتي وسعدي يوسف لا نستطيع أن نفصل حياتهم عن عبقريتهم الشعرية. إنهم يتحدون الطغيان أينما ارتحلوا. إن الحلم الجوّال هو الذي جعل منهم "المنفى" الذي "لن يصبح وطنا"، و"الوطن" الذي "يظل منفى". هذه الغربة الجوالة هي إلهامهم المتجدد. ليست غربة الوطن هي القاسية فقط لأن المبدع يحمل وطنه معه أينما ارتحل إذا اضطهده جورحكام بلاده بل هي غربة الذات كما عانى منها أبوحيان التوحيدي، لوتريامون، كافكا وفان غوخ. أين هي إذاً العلاقة بين الأفلاطونية الحارسة على ظهور المواهب ورعايتها وتوزيعها وحياة الذين أعطت لنا غربتهم الملتزمة إنسانيا كل إمكانيات إبداعهم؟ لكن ليس كل نفي تبريرا لكل مبدع زائف: فأنْ يعرف الإنسان كيف يعيش شيء وأن يعرف كيف يصير عبقريا من خلال حياته شيء آخر مثل بليز ساندراز Cendrars Blaise وسيلين. على أن بورخيس وإليوت ليس في حياتهما ما يغري من نضال اجتماعي وسياسي إنْ لم نقل نكرانهما التام لأي انتماء، لكن من يجرؤ على أن ينكر عليهما عبقريتهما بحثا عن شمولية الإنسان في حضارته؟

"لابدّ أن يكون الفنان قد عرف كيف يعيش لكي يصير فنانا". بهذا المعنى عبّر بيير لامور في "الطاحونة الحمراء" عن حياة تولوز لوتريك. هل كان ريلكه سيكتب يوميات فلورينسية، ودفاتر مالتيه لو لم يعان من غربته عن وطنه؟

العبقرية موقف ومغامرة: أنا أحكم على نفسي بهذا النفي لأنّ في اختياري الرافض شجبا للظلم وإنقاذا للكرامة الانسانية. لا دخل للحظ في مثل هذه المواقف. الأوطان دائما في خطر: مستعمرون (بفتح الميم) أو أحرار. أيمكن أن يعتبر شعراء المقاومة الفلسطينية محظوظين؟ إن مجال الغبطة مفتوح للعيش تحت الإقامة الإجبارية وإثبات الوجود الشخصي في ساعة معينة كل يوم، لكن إغراء هذه المغامرة القصدية لن تكون فرصة لكل كاتب أو شاعر انتهازي. لقد قفزت فوق هلام الأحداث ونَقّت كثير من الضفادع. غير أن الشهرة الفقاعية لا ينتهزها إلاّ ذوو المواهب الباطلة. العيش فى أزمة تحرير ما ليس إلهاما لكل غُفل يستلهم مِلاء الفن والأدب.

ظروف الحرب قد تساهم وتعجل بظهور بعض الكتاب الجيدين، لكنها لاتخلقهم. هذا ما يميّز الخلق عن الاكتشاف. إن سارتر، مثلا، كان موجودا أدبيا وفلسفيا، عنده نفس الاستعداد الذي أثبتته مخيلته المبدِعة قبل أن يكتب أعماله الملتزمة: الذباب، دروب الحرية وموتى بلا قبور (أو موتى بلا ظلال)، وهمنغواي وداعا للسلاح ولمن تقرع الأجراس. ولم يبلغ تولستوي ذروته إلاّ عندما كتب الحرب والسلم، ومالرو الشرط الإنساني والأمل. لقد كانت لهما نفس العبقرية التي كتب بها ستندال عن سيكولوجية تبلور الحب في ظل نظام ديني متواطىء مع النظام العسكري، دوستويفسكي أفنى نفسه في تحليل وتبرير الحوافز الشريرة المتغلغلة في الإنسان، ألبيرتو مورافيا كرّس نفسه

لدراسة مأساة الجنس ومحاولة التطابق مع الأشياء وفضح الزيف الاجتماعي. أما ألبير كامو فقد تطوع كمحام لكي ينقذ الإنسان من كذبه، وتمثيله في المواقف التي تتطلب منه الصدق والجدية والتضحية كما في " طاعون"ه. غير أنه كثيرا مايقوده تمثيله الزائف ومراوغته الى حتفه المجاني.

إن مطلقية الأخلاق لاوجود لها بعد في الحياة: "الشعب أحمق في واقعه" كما قال أحد الرومانطيقيين. الكوارث الإنسانية لا تنتهي. وواجبنا هو أن نصارع ضد اليأس، واللامبالاة من أجل عالم أفضل. لكن السؤال هو كيف نحكم على الجيد والسيء في الأدب، الغامض الهام والغامض التافـه، الواضح الرائع والواضح المملّ!؟ إن الأعمال لا يحددها بعد قياس ثابت. هذا لا يحدث حتى في العلم. إن قانون الجاذبية عند نيوتن ظل مقدسا الى أن جاء أينشتاين. لهذا تبقى الأحكام الناقدة خاضعة لذوق الناقد والقارىء معا في تواطؤ وتضاد: القارىء ضد الكاتب أو مع الكاتب ضد الناقد. لقد قال فيتولد جومبروفتس دفاعا عن نفسه : "أنا لم أبرم أيّ عقد مع أحد لكي أكتب جيدا." قد يقتنع القارىء بحكم الناقد، لكنه، أحيانا، لا يستطيع أن يرفض عمل كاتب ما. قد يكون عمل أدبي معين هو سبب هذا الإعجاب. قد يكون أيضا موقف من مواقف الكاتب تجاه قضية ما، في فترة جدّ مؤثرة على الرأي العالمي، هو سبب الاهتمام أو الإهمال. وقد أصبحت الانتماءات السياسية هي التي تقرر إن كان هذا الكاتب أو الشاعر جيدا أو سيئا خاصة في العالم الثالث:

www.mlazna.com-RAYAHEEN

فما دام خبز الناس قد صار مُسَيّسا فلا بدّ من أن يكون أيضا أدبهم وفنهم مسيسين. ولم ينج من التسييس حتى بعض الفلاسفة من هذا العصر. قد تشارك أيضا شخصية الكاتب وحياته الخاصة في إثارة الإعجاب أو تكملته للقارىء كما في حالة ريجي دو بري (أيام كان في السجن)، وجان جنيه[1] الذي أحيا عصر اللاعبين عن جدارة. أيضا يمكن أن يساعد على بروز شهرة بعض الكتاب هؤلاء القراء العاديون الذين يجدون متعتهم الكبرى في قراءة الكتب التي تحقق لهم أحلام الهروب من واقعهم المؤلم؛ إذ ما قيمة "قصة حب" لإريك سيغال، لقد أغنت صاحبها ماديا وأفقرت قراءها أدبيا؟ وبما أنّ خبز الناس وعواطفهم مسيسان فلا بدّ أيضا من أن يكون أدبهم مُتاجرا فيه.

الناقد المحترف يفقد، مع الزمن، حاسة التعاطف الأدبي. هذا موقف إيجابي في تقويم الإبداع، لكنه أيضا قد يتحول الى آلة إلكترونية تخضع الأعمال الأدبية عنده لمنهاج واحد، وإديولوجية معينة. إنّ طبيعة انتمائه تفرض عليه أن يكسب هو أيضا جمهوره من المنتمين مثله أو المتعاطفين مع انتمائه. مثل هذا الطموح لا يتم إلّا على حساب الكاتب لصالح القارىء العادي. هذا القارىء –إذاً– هو المتفرج. إنه الرابح دائما في مثل هذه الدعوى التي يقيمها الناقد على الكاتب. إنها لا تكلف القارئ العادي حتى الشهادة الإجبارية. وهناك نقاد مهووسون

(١) عاش شهوراً في الولايات المتحدة بدعوة من منظمة الفهود السود لمساندة قضيتهم، وقد دخل بجواز سفر لم يكن له مما أبهر المخابرات الاميركية كما عاش شهوراً أخرى بين الفلسطنيين في الاردن.

بأعمال بعض الكتاب الذين يشتهرون في ظروف خاصة[1]. إنهم لا يملكون، وسط دهشتهم، إلّا أن يصفقوا لأيّ عمل يظهر للكاتب المعبود. سمعت عن ناقد مصري شاب كتب عن نجيب محفوظ بهذا المعنى: "إني أعبده عبادة صوفية". هكذا نرى أن القراء العاديين لا يشاركون في حوار إبداعيّ جيّد. حتى استهلاكهم للثقافة تفتقد جدواه ما دمنا لا نعرف مدى تجاوبهم الحقيقي معنا، وجدية حكمهم التي تدفعنا الى الإيمان بحضورهم. لا يمكن لومهم، إلّا في أضيق حيّز، ما دام الأدب الحقيقي ليس موجها اليهم. هناك قراء يستمتعون بما يقرأون لناقد بالذات أكثرمما يستمتعون بالعمل الذي ينتقده لهم، لكن أيضا هناك نقادا بلا قراء، وكتابا لا قرّاء لهم ولا نقاد.

يقول أندري جيد: "لا يكتب أدب جيد بنوايا طيبة". أو مثل من قال: "أعذب الشعر أكذبه". قد يوافق على ما قاله جيد أوسكار وايلد، وجان جنيه ومن قبلهما فلوبير: عدو الطيبة الإنسانية؛ فلقد كان يسمي الطبقة التي لا تستطيع أن تقرأه "الكلاب المسعورة". هذا يعني أن الحقيقة في الأدب هي حقيقة في ذاتها: على الكاتب أن يعطي للناس الحقيقة التي يتلاعب بمشاعرهم بها حتى ينسوا همومهم الحقيقية في حقيقة أخرى كما يراها هو وتخصه. إنه التخدير الأدبي إذا لم تنضحْ فيه مشاعر الناس. قد يكون هذا الكاتب مثل ديفد هربرت لورنس حيث يقول عنه هنري ميللر في كتابه

(١) نحن اليوم في العالم العربي نمر بمثل هذه الفترة في أوجها: هناك كثير من الاعمال الادبية والفكرية والفنية كل هم أصحابها هو أن يصرخوا في وجوهنا بشعار الالتزام على حساب الإبداع الحقيقي.

(الكتب في حياتي) : "إنّ الدماء التي تسري في شرايين أبطاله هي دماء حقيقية، لكن لورنس هو الذي يضخها فيها". لكن كاتبا مثل كامو، عدوّ التمثيل البشري، يشجب هذا الهَوَى. إنه يثبت في "طاعونه" أن هدف الإنسان هو إنقاذ أخيه الإنسان بمنتهى الفضيلة والتضحية الممكن التزامهما. ليس من أجل البطولة الشخصية كما يعترف الدكتور ريو، المتفاني في حب الإنسان، لكن من أجل صمود الإنسانية المتألمة. ومن قبله فكتور هوغو، وتولستوي وزولا واستفان زفايج وجورج أورويل زعيم شجب الطغيان رغم تشاؤمه المفرط.

إننا نولد حاملين جرثومة الطاعون (الشرّ) : "لقد تعلمت أننا جميعا موجودون في الطاعون، وخسرت السلام. مازلت حتى اليوم أبحث عنه محاولا أن أفهمهم جميعا و ألا أكون عدواً أبديا لأحد". هذا ما يعترف به أيضا تارو الباحث عن الخلاص من الذنب والشر للوصول الى القدسية أو طهارة النفس، لكن هذا الاعتراف يبدو غريبا من إنسان ملحد مثله. أهو خوف من الضياع إذا لم يؤمن بشيء؟ إذن فحين يصاب غيري بهذا الوباء لَيَنْبَغي لي أن يكون واجبي الحتمي هو أن أنقذه بالاستشهاد الضروري متنزها عن أغراضي الشخصية كما سيحدث لريمون رامبرت الذي سيتنازل عن حنين حبه من أجل مشاركة الإنسانية شقاءها؛ فإذا لم يكن هذا الاستشهاد من أجل الانقاذ الكلي فعلى الأقلّ من أجل تخفيف الألم القاتل ليموت غيري ميتة تليق بالقيم التي نشترك في حملها وممارستها: "إنّ جرثومة الطاعون لا تموت ولا تختفي أبدا. إنها يمكن أن تظل غافية عشرات السنين في الأثاث والملابس، حيث تنتظر بصبر في الحجرات، في الدهاليز، في

الدواليب، في المناديل والقراطيس، وربما يأتي اليوم، شقاء وعِبْرَة للناس، الذي سيوقظ فيه الطاعون فئرانه ويرسلها لتموت في مدينة سعيدة".

إذا كان مصير استمرار الإنسان يهدده بقاء جرثومة الطاعون هاجعة في مكان ما فإن واجب الإنسان أيضا هو أن يظل يقظا تجاه هذا الوباء الذي يشبه اختفاؤه، نسبيا، حياة البيات الشتوي.

إن معظم الذين مايزالون يقرأون أندري جيد يهتمون بمذكراته الشخصية أكثر مما يهتمون برواياته، وكذلك جان جاك روسو في اعترافاته وأوسكار وايلد في كتابه "من الأعماق". كذلك هو فلوبير في مدام بوفاري، ومارسيل بريفو في مدوازيل جوفر ولورنس في عشيق الليدي تشاترلي حيث إنهم أكثر حظا في شهرة أعمالهم هذه من أعمالهم الأخرى الأكثر عمقا مثل بوفار وبيكوشي Bouvard et Pécouchet لفلوبير.

إن تحرر عالمنا الجنسي لم تخلقه ثورتهم على العلاقات الاجتماعية في حينها كما نستطيع نحن اليوم، لكنهم كانوا رواد هذه الثورة التي أعلنوها بشجاعة وأُدينت في عصر لم يكن يسمح فيه بعد للمرأة أن تجلس في مقهى عمومي دون أن يصحبها رجل[1].

لم يعد الأدب خدعة ولا كذبة جميلة. إن معظم الأقنعة قد

انهم يجعلون من الرجل زبوناً وقواداً، لأن المرأة التي تصحبه إذا لم يكن مرتبطاً بحميمية فإنها تصبح في المرقص ملكاً مشاعاً لذوي الامتياز والسلطة. ولقد تغير الوضع اليوم بحيث قد يمنع الرجل من دخول أحد المراقص ما لم يكن مصحوباً بامرأة، لكن هذه الظاهرة تبدو تجارية أكثر منها اخلاقية. إن صاحب المرقص لا يهمه أن يكون الزبون مصحوباً بخطيبته أو زوجته أو عاهرته.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

سقطت فظهرت الوجوه على حقيقتها، مليئة بالتشوهات، والتجاعيد التي لم تعد أجود مساحيق تجميل الأدب قادرة على مَحو دمامتها.

الى غاية نهاية الربع الأول من هذا القرن ظل كتّاب الأدب الخادع يعتقدون أنهم الأوصياء الراسخون ذوو الامتياز على الإنسانية. وبظهور جيل ذوي العاهات الجسدية والنفسية (بعد الحرب العالمية الأولى) بدأت تتلاشى بقايا الأدب الموروث عن عصر كان فيه الكاتب يمارس مهنته لجمهور معين. وكما يحدث في رواية الأم لغوركي، حيث يبدو الإنسان أكثر طلبا للكرامة الانسانية، بدأ الأدب الإنساني حياته الجديدة دون مراوغة أو استغماية. لكن بعض الكتاب مازالوا يستغمون مثل فرانسوا مورياك، وهرفي بازان، ومحمود تيمور ومحمد عبد الحليم عبد الله. الإنسان في أعمالهم وأمثالهم يحركه قدر جاهز مثلما تُمْسِك الخيوطُ الخفية بالكركاز. إنسانهم عِيالٌ على غيره ميتافيزيقيا وتقليديا. لقد اعتقدوا أن آفة الإنسان الكبرى هي الخطيئة: سواء ولدت معه أو لم تولد. أن يثبت براءته كما في المسيحية وفي الشريعة الأسلامية حتى يذنب. "من لم يؤمن بأمه فلن يدخل في ملكوت العالم ". هكذا يقرر هرفي بازان هذا الدافع الفرويدي الحتمي في روايته " الأفعى في القبضة Vipère au poing ". إنها حتمية استثناء ورَيْب، مثل الكتكوت الذي لابدّ أن يفقس من البيضة. إن الحكم الذي يصدرونه على الإنسان لشبيه بالكابوس الذي يتمّ فيه التنفيذ دون دفاع المتهَم: القاضي

واحد، لسان المتهم مقطوع وأطرافه مغلولة. قد ينتصر القبح على الجمال، واللاوعي على الوعي والضعف على القوة المُكَبَّلة.

هدف آخر يضع الكاتب في حيرة هو نوع الأدب الملائم لعصره. فقد تمضي سنوات قبل أن يكتشف تخصصه كما حدث، مثلا، لتوفيق الحكيم الذي اعترف أن طه حسين اختصر عليه، في فترة ما، سنوات بما أسداه اليه من نقد جميل. نفس الحيرة حدثت لأوجين يونيسكو قبل أن يهتدي الى الشكل المسرحي الذي يرضى عنه. لكن الخيبة الأدبية ليست مقتصرة فقط على الاهتداء الى نوع الأدب الذي سيمارس فيه الأديب موهبته التحديثويّة Modernism الناسفة للقوالب الكلاسيكية إنما كذلك النوع الأكثر ديمومة. إن جذور شجرة الخلود لا تنمو بنفس السرعة التي يتطلبها التقدير الذي يستحقه المبدع وهو حيّ.

إذا كان لنا عزاء ما فهو في امتداد هذا الزمن الحضاري الذي مازال يهتم بالأدب متمثلة فيه إحدى القيم الإنسانية. لكن السؤال هو الى أي حد؟ هل نكتفي بعزاء قهرالقلق الذي يسود عصرنا؟ إننا قانعون وجشعون في آن واحد، رغم الأساطير التي تعرقل تقدمنا. سنكون تحت رحمة الأزمنة المقبلة، لكن هذا لن يحبطنا لكي نتخلى عن زمننا رغما عن كل تكرار للإجحاف الأبدي الذي يهددنا وقد يمحو حقيقتنا. إن الهدم الذي يهددنا به غزو الحضارة المادية يتجاوز بعث القلق في ديمومة الخلود الى المحو المطلق. إن الافتراض المتسائل، في توجس، عن الأَرَضَة في

الكتب الذي طرحه، كاحتمال، جورج دو هامل في كتابه: "دفاع عن الأدب" قد بدأت تظهر بوادره السيئة في كثير من الأنواع الأدبية التي كانت تعتبر خالدة قبل ظهور الرواية الجديدة، الجاز، الروك – أندرول، مسرح الجيب، اللامعقول، موسيقى البوب، الفن البسايكاديليكي، نزول الفن التشكيلي الى الأحياء الشعبية، الأفلام الجنسية المختصة في فن الاغتصاب وكتب محطات السفر. إننا لم نسمُ بعد لكي نتغلب على الكَبْت والعَنَّة الحقيقية أو الوهمية.

هذه الظواهر كانت رفسة قوية للحضارة الكلاسيكية والرومانسية. لكن حراس التراث المتفائلين في سذاجة يعتبرون هذه الفوضوية إحدى الفترات المراهقة التي تمهد لانبثاق نضج حضارة جديدة يمتدّ عبرها انبعاث الحضارات المنسية. لهذا فإن بزوغ هذه الأشكال الأدبية والفنية، الفقاعية أو المطهوة في "الطنجرة السعورة" (كوكوت مينوت)، يشرح لنا أن التراث لم يطعّم نفسه بما فيه الكفاية ضد غزو الوباء الفكري الذ ي نخره حتى نخاع العظام – إذا اعتبرنا أن هذه الظاهرة عدوى أصابت الحضارات الكلاسيكية المنيعة خاصة الرومانية. إن نفس الكارثة تنتظر عصرنا البسايكاديليكي مع الإنسان الإلكتروني، المنتظر في أكمل صوره، إذا لم نعرف كيف نخترع المصل الجيد للوقاية من نفس العدوى التي أصابت العمالقة. من الغرابة أن الوباء – المادي والفكري – تكون نسبة ضحاياه من العمالقة أكثر من الأقزام. بمعنى آخر تجرف المجاعة الشباع أكثر من الجياع. لكن

مثل هذا الخلود، الذي يقلقنا، يتطلب العمق الفكري والفني اللذين حققهما نتشه حينما فلسف الشعر وشَعْرَنَ الفلسفة دون أن يضحي بأحدهما على حساب الآخر: مَزَجَ الحقيقة بالخيال في أعمق تجربة متحدية لإثبات هذا التجانس. لكن ما أعظم الصبر الذي يحتاجه فيلسوف فنان ليحقق قوله في هكذا تكلم زرادشت: "بطيئة هي تجربة كل الينابيع العميقة. عليهم أن ينتظروا طويلا حتى يعرفوا ما الذي سقط في أعماقها."

إن عصرنا مشحون بالقلق الذي يقود الى الملل واليأس. لذلك، فإنه من الصعب تمجيد الصبر الفني الخلاّق لمطلقية الكمال. مثل هذا التطرف إما أن يقود المرء الى سخط رامبو ولامبالاته وتجديفاته أو الى عزلة هنري ثورو في أحراج والدن بند Walden Pond: أن نقرأ المركيز دو ساد ومازوخ أو هوميروس والكتب المقدسة، مسخ كافكا أو الغداء العاري لوليام بـرّوز.

لقد صارت لغة المنفى في الوطن، الغربة وسط الزحام، أسماء الرؤساء المكتوبة بالبراز على الجدران،اختطاف الطائرات، أشعار الشباب المكتوبة بزيت المحركات المحروق، الهيبية والرسوم المرسومة (بذيل حمار)[1] هي طابع عصرنا المشاغب. لكن هل مثل هذه الثورة قادرة على محو ما هو غاية لذاته؟

(١) عبارة قالها خروتشوف عن الرسم التجريدي.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

يطمح الرومانسي الى أن يكون محور العالم. إنه قد يثور ضد الموت كفكرة، كقدر أو شقاء بشري... لكن ماذا عساه يفعل من أجل تغيير حدوثه بشكل عبثي؟ قد يندب حظ الإنسانية الخائب، لكنه لا يستطيع أن يقترح عليها مشروعا عمليا. لهذا يكتفي بالرفض السلبي. ويأتي الثوري الحقيقي ليقتحم الحصار الذي لم يستطع الرومانسي أن يقترب منه. غير أنه، رغم فشله في ما هو عملي، تبقى له، أحيانا، ديمومة التمرد بشرط أن (يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته...)[1] أما الثوري فقد يلوذ بالصمت إذا تحقق له عالمه الإيديولوجي (ليعمر الاصقاع الجديدة التي حررها...)[2].

إن الظاهرة الغريبة لدى الرومانسي هي أنه ينسب كل شيء الى المرض الجسدي الذي يكبّل نفسه. وعلته سابقة على وجوده ها هنا حسب تصوره. الماورائي هو المفسد للواقعي كما في شعر ثيسار فاييخو Cesar Vallejo.

لايكتفي الرومانسي بما قد يولد معه كعرج بيرون. إنه يخلق عاهته مثل فان غوخ[3] الذي أشقاه البؤس البشري أكثر مما أشقاه بؤسه. ويتعمد اللاتمييز الحسّي تعويضا عن تعاسة طفولته مع أمه مثل بودلير. أما رامبو العاق فقد أنقذه، الى حدّ ما، تسكعه الباكر من هذه التعاسة الأوديبية[4]. كلاهما عذّب نفسه على طريقته حتى الموت بحثا عن المجهول: بودلير بالحصار الذاتي القارّ، في جوّ داندي استعراضي ورامبو بالمغامرة الهوائية اللامكانية

---

(١) تجربتي الشعرية لعبد الوهاب البياتي.

(٢) نفس المصدر السابق.

(٣) قطع أذنه وأهداها الى ساقية في خمارة لأنها أعجبت بها.

(٤) في هذه الحالة تحرر منها بيرون بالجنس والتلاعب بالحب، وشوبنهور بالتصعيد الفكري ونبذ سلوك المجتمع القطيعي (نسبة الى القطيع).

باحثا عن عوالم جديدة. وفي المسارين، لتضخيم الفناء في روحيهما، كان لابدّ من ممارسة الأفعال في الواقع والخيال. لكن ليس كل عنف ظاهر صادرا عن عنف مماثل من الباطن: فقد كان إدجار آلان بو يُقْبِرُ الموتى أحياء في أحلك الليالي المرعبة بينما هو يأوي الى فراشه مرتعبا من الخوف؛ من أيّ شيء يسلبه راحة نومه. ومثلما يتخيل نفسه ممددا مقيدا بحبال فولاذية وآلاف الجرذان القارضة تفترسه يتصور بودلير نفسه مشنوقا وسرب من الكواسر السود تمزق جسمه قطعة قطعة؛ تلتهم مخه وقلبه على مرأى منه. إنهما ثارا على الموت، لكنهما لم يثورا على الألم الذي يقود الى الموت إلاّ بشكل وهمي فردي.

لقد بدأ إنسان زمننا يدرك أن الثورة على الموت العبثي، الميتافيزيقي، الغامض، تسلبه قوة إدراك الموت الاستعبادي. لهذا، يحاول الثوري – المفكر العملي – أن يكشف لنا عن الانسان المناضل الذي لايموت كما تموت الحيوانات في المذبح.

إن آفة الرومانسي هي أنه يموت، بشكل ما، موتا أنانيا، فرديا، وقلما تسيل منه قطرة من دم نقيّ دفاعا عن الذين تمتص دماءهم العَوالق (الفمبيرات Vapiros) الحقيقية المعاصرة لنا. موت الرومانسي البطيء غالبا ما يحدث من أجل قضية يتهم فيها الإنسانية بالغباء والظلم والجحود للذات المرآوية[1]. إنه يكره القوى التي تشده الى الأرض. يودّ لو تجعله القوى السالبة يحلق مثل إيكار Ikare رغم نصائح ديدال Dédal. وحين يحسّ

---

(١) نسبة الى المرآة.

بالموت يغـزو آخر عضو يربطه بالحياة يكتب وصيته التي يؤكـد فيهـا على أن يُدْفَن في مكـان مـا بالـذات، تحت شجـرة بلـوط كما كان يتمنى عمـر الخيّام، جان جاك روسو، وردز وورث وبول لورنس دنبار[1]. قد يتنبأ الرومانسي حتى باليوم العاصف الذي سيدفن فيه مثل ثيسار فـاييخو César Vallejo. يبدو أن هذه الآفة وثيقة الصلة بالزمن الفردي والحضاري معـا كمـرحلة المراهقة التي تولّدُ معناء كسنين الثورة التي تسبق ظهـور طفـرة حضارة ما.

رغم الروح الكلية التي بدأت تحل في الفرد المعاصر فما زال أثر هذا الوباء ينخر في روح بعض الكتّاب. وما دامت هذه الآفة المَرَضية مشتركة بين روح الكاتب الرومانسي وعصره فإننا من الصعب علينا أن نحكم عليه حكما منطقيا دون إدانة الأهواء التي كانت تشجعه على الطيران الإيكاري[2]. هناك سبب آخر لاستمرار تمرد الرومانسي: إن الثوري يحمل معه شبابه الى المعركة فكرا وعملا. ويبقى شباب الرومانسي شاهدا فقط على عصر الاستشهاد الذي لا يشارك فيه إلاّ كمتفرج. إنه يعانق موته في استسلام آسفا أو غير آسف على كل شيء. أحيانا يموت كما يموت حيوان مريض. كلاهما (هو والثوري) قد يموت باكرا، لكن في الوقت الذي يكون فيه الثوري قد خطط طريق السير يكون الرومانسي ما فَتِىءَ تائها يبحث عن بداية الطريق. الثوري

(١) شاعر وروائي أمريكي زنجي.
(٢) نسبة الى إيكار.

ينضج انفعاله فيعقد العلاقة مع الحيـاة ليصير صديـق أجيالـها ويظـل الرومانسي مراهقـا نكوصيا متذبذبا جسديا وروحيا. أحيانا قد تسوء حالته حتى أنه لَيُصاب بحساسية جَدَثية[1] الأشياء والأشخاص. هـو الطائر الإنساني الضعيف الذي يتغـذى من الجيـف. إن أدنى رعشة تجعله يحلق بعيدا. لكن لماذا هي طبيعتـه هكـذا؟ في معظـم الأحيان يكون جنون الحب هـو السبب: غوستافو أدولفو بيكر[2] لم يرد أن يحطم الصنم البيجماليوني (نسبة الى بغماليون Pigmalion) الذي نحته في خياله عندما أراد بعض أصدقائه أن يقدموا له ملهمته خوليا، بدافع الغيرة القاتلة مثل حب جوليان سوريل لمدام دو رينال، إنقاذ الشرف كموت بوشكين، فازلاف نجينسكي لم يستطع أن يقاوم عقدة توبيخ الضمير[3] التي تتنافى مع كبريائه الإلاهي، الإحساس الماورائي العميق بشقاء الذين لايحصلون على خبزهم اليومي الذي أنهك أعصاب فان غـوخ حتـى الجنـون، مثالية كيركيغارد Kierkegaard وكافكا إزاء خطوبتهما الفاشلة، شذوذ تشايكوفسكي وشوبان الجنسي عقّد علاقتهما مع المرأة وهنري روسو (الرسام) حمل معه حبه المراهق الى قبره. رغم هذه المآسي فإن عذاب هؤلاء أخفّ من عذاب هستر برين[4] البشع. إن كل ذنبها هو أنها أنجبت طفلتها بيرل من قسيس شاب وخانت

(١) نيكروفيليا Nécrophilie: عشق مضاجعة الأموات.
(٢) شاعر اسباني، زعيم الرومانسية الاسبانية في القرن التاسع عشر: شاعر الحب، الخيبة والموت.
(٣) إشارة الى شذوذه الجنسي مع صديقه دياغيليف.
(٤) بطلة الحرف القرمزي لناثانيال هوثورن.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

زوجها الطبيب العنّين. مع ذلك فإن الرجال العاجزين جنسيا يصرّون على أن تكون لهم شريكة في شقائهم على حساب عاطفة المرأة وغريزتها الأمومية. ما ذنبها هي إذا لم ترد أن تفقد اهتمامها بالجنس الآخر في بيئة هؤلاء المتطهرين الذين يعممون السلوك البشري طبقا لقوانين زمانهم التطهرية؟ إن وقوفها ساعات على خشبة العقاب وطفلتها بين ذراعيها، تحت شمس كاوية، لَيُمَثِّلُ أخبث المشاعر الإنسانية باسم الدين والتقاليد في أشنع صورة. حكمهم عليها يقلق المسيح مرفوعا أو مصلوبا. وهكذا سقطت هستر برين في عقدة العقاب الذاتي المازوخي رافضة الفرصة التي أتيحت لها لتبدأ حياتها من جديد. أرادت أن تكفرعن ذنبها وتنتقم في آن واحد. "إنها تعتقد أن المكان الذي شاهد خطيئتها يجب أن يكون المكان الذي يشاهد أيضا عقابها الأرضي. وقد يكون في عذابها اليومي ما يقهر روحها ويبعث فيها طهارة جديدة أقدس وأنقى من الطهارة التي خسرتها لأنها ستكون نتيجة الاستشهاد والتضحية". هنا يتمثل منتهى عذاب ضمير هستر برين. وفعلا كادت أن تصير قديسة وسط الذين أساءوا اليها. إنّ إقامتها في كوخ حقير يعتبر بمثابة تكفير تُغَذيه عزلتها التي تكاد تكون تامة. الاعتراف بالخطايا يخفف من الألم وكتمانها أيضا كفّارة. "فكّت المشبّك الذي تربط به الحرف القرمزي وانتزعته عن صدرها ورمته بعيدا بين الأوراق الذابلة فاستقرّت العلامة على حافة الجدول. ولو أنها رمتها أكثر لكانت سقطت في الماء وحمّلت الجدول الصغير همّا جديدا

يضاف الى الحكاية التي يدمدمها باستمرار". هذه كانت حال هستر برين. ولا يقلّ عنها ألمًا دمزدايل القسيس صديق زوجها تشيلنورث وعشيقها حيث "يضع يده على قلبه باستمرار علامة على آلامه الشديدة من جرّاء توبيخ الضمير".

الرومانسي لا يستطيع أن يُثَوِّرَ حياته حتى في مجال الحب، في حين يضع الثوري الحب رهن الظروف. هذا لا ينفي أن يكون الثوار من كبار المحبين دون الإخلال بمبادئهم. الرومانسي مشدود الى مآسي البشر التي حدثت أكثر من المآسي التي تحدث في زمانه وأمام عينيه. وفي قمة إلهامه يُشبّه حبيبته الجميلة بالقمر: بريئة، تُغتصب عنوة، أو هي ضحية رجل فاسد الأخلاق، مهووس بالقاصرات على غرار بطل رواية لوليتا. إنه يصف وجه حبيبته وكأنه يقشر برتقالة أو رمانة. يستغرق نفسه في ملامحها حتى لا نعود نستطيع أن نتبين وجهها الحقيقي من الوجوه الأخرى المتخيَّلة من خلالها. أما الثوري فلا ينتظر الإلهام، إنه هو نفسه الإلهام. والإنسان الحقيقي لا ينتظر نفسه في هذه الحالة. لكن بعض النقاد – الذين مازالوا مأخوذين بالخلود الصوفي – يصفون الأعمال الأدبية الثورية بأنها لا تهدف إلّا الى توعية جماهيرية. لكن، أيضا، ما قيمة الإنسان الذي يصف لنا حالته الخاصة: حبه المريض، شقاءه، بؤسه، هذيانه ونهايته التي يتنبأ بها آخر ما يستمنئه شعوره المكبوت. إنه يتصور نفسه دائما معذبا عذابا مسيحيا، لكأنه ليس مسؤولا عن عالمه المغلق مثل الحلزون في سباته. فهو يكتفي بهدهدة دمامل مشاعره دون أن يجرؤ على

فصـدها. يستعذب ألمه بمازوخية. يتخيل نفسه مثل قربان هذا الكون: ميتافيزيقيا واجتماعيا. أما الغير، في نظره، فقد يجد خلاصه بسهولة: النيهيلي عليه أن يصنع جنته على الأرض، والمتطهر المؤمن عليه أن يهلل كممسوس لأكبر نصيب ينتظره جزاء تسليمه بما هو مقدور.

مأساة الرومانسي هي أنه يسعى الى الموت، بشكل ما، فداء لتمرده على وجوده الفردي أما الثوري فيجعل من موته هدف حياة الآخرين. الثوري يقول مع بدر شاكر السياب: "إن موتي انتصار..."، أما الرومانسي فيقول: إن موتي خيبة...!

إن تراث الماضي المفرط الحساسية الجمالية، الحسيـة والأخلاقية أورثنا كل مساويء الأفكار التي لن نُشْفى منهـا بسهولـة. التأثير سيظـل يلازمنا من جيل الى آخر بتفاوت كالنَدبة. الذين يحثوننا على خدش هذه الندبة يشبهون السرطان الذي يسببه تهييج هذه الندبة باستمرار. حتى كبار الأدباء المعاصرين نجد بعض أعمالهم مُستَلْهَمَة من أساطير الأبطال أنصاف الآلهة. وأكثر ما يتمثل هذا الموروث البطولي، المُسْقَط على واقعنا، في الشعر والمسرح. إن شكلهما أكثر مُلاءمة لتمجيد الماضي البطولي. من طبيعة الآلهة أنها تحب التهليل، والغناء، والرقص والحوار لترى مبلغ إيمان البشر بها. تحب مبارزة إيناس[1] مع تورنوس[2] من أجل لافينيا[3]. أليس هيرْ، مِنِرْفا، فينوس، أبولون وتيتيس هم الذين

---

(١) بطلة ملحمة فرجيل في الإنياذة The Aeneid الذي تقول عنه الأسطورة ان كل الأباطرة الرومان هم من صلبه.

(٢) مناقس إيناس في حب لافينيا.

(٣) ابنة الملك لتينيوس.

كانوا يديرون معركة طروادة في الخفاء؟ أما شكل القصة، مثلا، فهو أكثر ارتباطا بالواقع الإنساني المعيش في مستوى حضارتنا المعاصرة. نحن نسلم بأن أية ثورة لخلق حضارة جديدة لا تخلقها العبقرية الفردية وحدها. لكن الموروث الحضاري ينبغي أن نعلل وجوده فينا مثلما نعلل أسباب أزماتنا النفسية وأوصافنا الفسيولوجية: الجماعية التاريخية المتغلغلة في البدائية والفردية المباشرة وليدة البيئة. وبهذا المفهوم نعلل إقناعنا الناقص؛ لأن أيّ تجديد يحمل من قوة الانفعال أكثر مما يحمل من كمال النضج. يقول غوتيه في فنكلمان عندما يتحدث عن فاليوس باتركولوس Valleius Paterculus : "ونتيجة لما كان له من موقف فإنه لم يتح له ليرى أن من المتوجب أن يكون لكل فن بوصفه شيئا حيا بداية غير واضحة ونمو بطيء ولحظة رائعة من لحظات الاكتمال، وانحطاط تدرجي ككل الكائنات العضوية الأخرى، وذلك بالرغم من أنه يعرض في مجموعة من الأشخاص". غير أن هذا لا يعني العجز عن الاستمرار في الانسلاخ الذي بدأناه. مازلنا نتلمس طريقنا خابطين. ثورتنا على معظم الموروث تعني أننا قطعنا بأنفسنا النور الذي كان يضيئنا، لكننا سنعتاد على الظلام الذي بدأنا نتلمس طريقنا فيه. إن الشعاع الذي أضاء أسلافنا سيضيئنا بنفس قوة طبيعة الصيرورة والخلق اللذين أضاءا عصرهم وأكثر. لكننا أيضا لا ننكر أننا نغامر: نجازف بأقل ما نملك، نقوم بالاستكشاف دون أن ننتظر إعلان الوصايا الرهينة بموت المالكين، وخلافة الأوصياء.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

لم يُفرَض على عصرنا تغيير الشكل والمضمون فحسب بل أيضا الحجم. إن بعض الكتاب الجيدين قد حكم عليهم ببعض الإهمال بسبب حجم أعمالهم الفكرية والأدبية. لقد صار اليوم كتابة أو قراءة رواية في حجم دون كيخوطي، الحرب والسلم، البؤساء، الدكتور زيفاغو، أولاد حارتنا، الدون الهادىء والمثقفون لسيمون دو بوفوار واسم الوردة لامبرطو إيكو تُعَدُّ مغامرة[1]. أمّا قراءة رواية تيرانت الأبيض (Tirant Lo Blanc) [2] فهي مغامرة مجنونة، إذا وجد من يقرأها اليوم. لقد قال عنها ثرفانتس نفسه: "إن هذا هو أفضل كتاب في العالم".

حتى كتب العلوم الإنسانية الضخمة بدأت تشملها أزمة عدم الاستهلاك رغم حاجتنا الملحة التي تفرضها علينا حضارة عصرنا. لنفرض أن سارتر كتب الوجود والعدم مسلسلا في حجم كتيبه "الوجودية مذهب إنساني" دون إشارة الى أجزائه. لا شك في أنه كان سيلقى كتابه الضخم – رغم صعوبة فهمه – الرواج النسبي الذي لقيته محاضرته (الوجودية مذهب إنساني) التي يكفي يوم واحد لإعادة قراءتها أكثرمن مرة. ليس دائما صعوبة الفهم وحدها إذن. إذ من طبيعة الناس أنهم "لايقدرون إلاّ ما يذهلهم وما لا يفهمونه بوضوح" كما يقول ديكارت في خطاب لصديقه شانو. Chanut هذه الظاهرة حدثت في معظم الأشياء التي

(١) أقصد مغامرة قراءة هذه الأعمال في أصل لغتها كاملة أو مترجمة بامانة وليس ملخصاتها التي بدأت ترد علينا من بعض دور النشر العربية.
(٢) صدرت في بالينسا Valencia بالكاطلانية البالينسيانية عام ١٤٩٠ اشترك في إنجازها جوانوط ماطوريل Joanot Martorell وماريي جوان دي غالبا Marti Joan de Galba ثم ترجمها مجهول الى الأسبانية وصدرت في بلدة الوليد Valladolid عام ١٥١١.

أوجدتها حضارتنا، في الموجودات كلها. الأشياء الضخمة قد نعجب بها، لكننا لا نتعامل معها بحب كما نتعامل مع الأشياء الصغيرة لأنّ الطفولة البشرية مازالت تحبو في أذهان الناس العاديين. مطلوب منا أن نعوّد أنفسنا على الإيجاز أكثر من الإسهاب. "أن نختصر عشر سنوات من العاطفة في كلمة" كما قال كاتب أميركي في القرن التاسع عشر. العمل الضخم –مادي أومعنوي– يُهْوِلُ فينا الإحساس بالفناء السريع. يلتهم حياتنا. حياتنا نحسها، أحيانا، كقطعة من الثلج تطفو على الماء، تحت شمس محرقة أو فوق نار. نسبية الزمن تستهلك حياتنا في وحدة ضخمة تتضاءل معها اهتماماتنا للاشياء الأخرى التي نحرص على ألا تفوتنا تجربتنا معها. لكن هناك ذوي الاهتمام الواحد. إن هؤلاء غالبا ما ينتهي بهم نزوعهم "الوحدوي" الى نوع من جنون الأنانية Onanism الفكرية. إننا نحيا لتمديد تجاربنا ما أمكن. والإسهاب والتضخيم – مهما تبلغ قيمتهما الفكرية والمادية – يقصران حياتنا المعنوية والمادية. إن طبيعة التطور تجرفنا الى التضاؤل والتلاشي في كل شيء: طبيعتنا البشرية، لغتنا، مصيرنا، وربما يتحقق تلاشينا في قوة سالبة لنعيش حياة الأرواح المتماوجة في الكون. لا ننكر حبنا لازدواجية الأحجام الضخمة والضئيلة المتأصِّلة فينا. لكن ميلنا لشكل الشيء هو الغلاّب أكثر مما هو مضمونه. لابدّ أن لهذا الازدواج علاقة أيضا بنسبية زمنيتنا الفردية والجماعية، الشخصية والحضارية.

إن الوصف الفيزيقي للأشياء والبشر والحيوانات جعل بعض

أسلافنا يكتبون آلاف الصفحات من أجل تقديم قصة غرامية فاشلة أوناجحة. قصة غرامية في جوّ جغرافي، مشحون بالأمل والخيبة: شاب يكاد يتزوج أخته، لكن في اللحظة الحاسمة ينقذ الموقف عجوز يراقب الأحداث في الخفاء. طفل يُخْتَطف ويُرَبّى تربية المجرمين أو المتسولين يُتاجر به ثم يُكْتَشَف فيما بعد أنه من أصلاب الأمراء والملوك. فتاة ثرية تحب شابا صعلوكا وحين تمانع أسرتها أن تبارك هذا الحب،الذي سيقود الى الزواج، تنتحر الفتاة أو تنهي حياتها في دير... الخ.

إن كاتبا مثل بلزاك، مثلا، يقدم لنا وصف مشهد طبيعي في حوالي ثمانين صفحة أو أكثر وكأنه يقوم بجولة سياحية. أنا أفترض أنه لو كان هنا الآن وأراد أن يصف هذا "السوق الداخلي" لاحتاج الى أكثر من خمسين صفحة ليلتقط المتحركات والساكنات قبل أن يبدأ لعبة ربط الأحداث والعلاقات. إن غرابة لباس أحد الهيبيين وحده قد يستغرقه كتابة مئات الكلمات. وبظهور رواد الكتابة التحليلية خفّ هذا العبء على الكتّاب والقراء الجادين.

من البدهي أن علاقتنا بالأشياء أبدية الى أن يتمّ تلاشينا في الكون كما يتنبأ المستقبليون العلميون. هناك موجودات تظهر وأخرى تختفي لتأخذ مكانها في مقبرة تاريخ الأشياء. إننا لا نستطيع أن نقبض على كل شيء في الوجود. نستطيع القبض على بعض أفكارنا، لكن تظل هناك حركات وأوضاع وأفعال ربما أهم. هناك أفكار تفلت من الكلمات وكلمات تتهاوى قبل أن

تتلقى صدمة الأفكار لتتم عملية الاحتواء. حركات وأوضاع وأفعال تختفي قبل أن نتمكن من القبض عليها وحبسها في قمقم الكلمات. وحين نجد أنفسنا في دوامة السلب نصرخ محتجين: غرابة! غريب هو هذا الشيء!

لسنا ملزمين فقط بكشف الأشياء وتسميتها، إنما أيضا بالحكم عليها، ولن يتم لنا هذا الحكم إلاّ بتحليلها وفهمها. لكن كيف؟ يقول استفن ديدالوس: "إنك تستطيع أن تفهم الأشياء عن طريق التفكير فيها." لكن توجد أشياء نفكر فيها ولانفهمها. إنها تصيبنا بالدوخة الفكرية كلما فكرنا فيها على طريقة أدونيس الحلولية:

أصير شيئا من المكان،
جدولا أو سمندلا أو خُزامَى
أو غيرها من خلائق الربّ سبحانه.
أو:
الأشياء وحدها أراها وتراني...

التساؤل لا يكفي. نحن مطالبون بأن نتجاوز عجزنا أمام كل ما يصيبنا بالدهشة والدوخة. إن العرض الظاهري للأشياء يتطلب تحليلا يعطي نتائج. لكن هل كل النتائج مُقنعة؟ أهي مطلقة أم نسبية؟ بالتجربة ندرك أن الكاتب في حالة تجاوز دائم كلما صحح ما كتب: حذف كلمة، إضافة أخرى أو إبدالها يعني تجميعا ذهنيا لفهم الشيء الذي لم يَسْتَوِ بعد. إن جزءاً من الفكرة

www.mlazna.com-RAYAHEEN

يولد مع الكلمة المنفردة أو المشدودة الى سلسلة من الكلمات التي تُسَوِّي بنية الفكرة. إننا حين لا نوفق الى إيجاد الكلمات القوية والمعبرة التي تُسَوِّي لنا بنية الفكرة فذلك يعني أن فكرتنا عن الشيء مهددة بالانهيار. عشوائية الخلق هي التي تفسد انتخاب الأعضاء التي تعطي لنا أجود فكرة ممكنة في أحسن بنية – شكل. بالتجربة نعرف أن جوهر الفكرة أبقى من بنية –شكلها. إنها الروح في الجسد. لكن هل أيضا أنّ كل الأرواح خالدة في نعيم المُسْتَرْوَح (مآل الأرواح)؟ إن كل روح تلقى جزاءها: فهذه روح تحلّ في نباح، تلك في تغريد، وأخرى في نقيق أو نعيب... الخ. إن البنية – الشكل هي التي تعطينا، مقدما، الإحساس بالخيبة أوالرضا عن مصير أفكارنا. الكلمة تحيينا أو تقتلنا، تسعدنا أو تشقينا، تُذكينا أو تُبَلِّدُنا. حتى الفنون التي نفهمها بالصمت لا نفهمها إلاّ بهدير الكلمات التي تصخب عنيفة أو تنساب هادئة في أنفسنا. أفعال الأشياء لا تتغير: الشرب، الأكل، المضاجعة، المشي والقعود... تبقى أفعالا في ذاتها. لكن الطريقة التي أفعل بها هذا الشيء أو ذلك الوضع، إحساسي بحجم الشيء، استجابتي للونه وشكله، هي التي تتغير حسب انعكاساتي تجاه الأشياء والحركات التي تُولِدُ فيَّ شحنة انفعالاتي المناسبة لقبولها أو رفضها، مؤالفتها أومعاكستها والنفور منها أوالتحبب إليها. إنها تقيدني بالزمان والمكان، ببيئتي ومستوى استجابتي وانسجامي معها. فإن فعلا أقوم به هنا، في هذه البيئة الطنجية، لن يكون هو نفسه، نسبيا، في بيئة مدينة مغربية أخرى. وسواء شئت أم لم أشأ

فإن هذا التغيير يحدث في السلوك تلقائيا أو عمدا. نسبية الأفعال إذن متفاوتة بين شخص وآخر في نفس البيئة وفي نفس الشخص نفسه في بيئته حسب تجاربه وزمنه النفسي والبيولوجي. وسيختلف سلوكي بنسبية أكبرٍ أو كليا إذا انتقلت الى مجتمع آخر بعيد عن وطني. هناك تماسٌ مع الأشياء، لكن ليس هناك تطابق مطلق. من هنا تنشأ مفارقات الإحساس بالسلب والأحداث والأفعال التي يُوجِدُ الإنسان صلته بها وترتبط صلتها به. هكذا تبقى علاقتنا بالسلب في العالم الى أن تتم وحدة الأزمنة والأمكنة، المجتمعات والمستويات، السالبات والموجبات.

أنا حرّ في فهم الإنسان والأشياء. أفكر في الإنسان كصورة جميلة أو ككتلة تتحرك، لكنه ليس هو كما أفكر فيه إلاّ إذا أجاز لي أن يكون كما أتخيله. إنني أختار له، لكنه أهو يرضى بما أختاره له؟ قد يرضى الى حين، لكنه سيثور عندما يدرك أن اختياري له لم يكن كما صار يريد هو لنفسه. لهذا، ليس حديثنا عنه إلاّ كرهينة شرطية أو هي هدية تنازلية منه. الإنسان ليس غنيمة إلاّ في حالة السلب المطلق. إن طبيعته متعالية. ينظر الى نفسه بالتقدير الحر الذي يتكرم به على نفسه وعلى الغير. وفي المقابل أهب له إمكانيات مواهبي عنه: كشفي، تحليلي، نتائجي... الخ. إن ما نسميه تواضعا هو وجه من وجوه التعالي. إذ هو يعرف نفسه أنه يتواضع. تواضعه إذن ليس طبيعيا ما دام يعامل الناس على اختلاف مستوياتهم وظروفه الضرورية معهم.

هو متعال بالضرورة. تواضعه انسجام لكسب إحدى الغايات: الأغراض المُخْتَلَقَة Los intereses creados كما يسميها خاثينطو بينافينطي. بهذا المفهوم يجوز لنا ألا نتهم الإنسان في سوء نيته، إنما نحاول كشف طبيعته التي لا تُفهم إلا بتعاليه المتواضع وتواضعه المتعالي. غايته هي تحقيق تعاليه بتواضعه وتواضعه بتعاليه. إنه جدل بين ما يُحِبّ ويَكره، وما يُحَبُّ ويُكرَه فيه.

العالم يفلت منا باستمرار، والفن يحاول القبض على هذا الإفلات. نحن حين نستعيد، بالإبداع، هذا العالم الهارب منا لا نضعه في صورة مُؤَطَّرة ونحتفظ به كذكرى. إن مادته تتحول كأي معدن ينصهر وتعاد صياغته في شكل يلائم عصرنا وما سيأتي بعدنا. هذا "السوق الداخلي" (أو الثوكو شيكو chico Zoco)، هؤلاء الناس في الساحة الآن الذين ينشط بعضهم كالنمل ويخمل آخرون كالزواحف التي لا تتحرك إلا بسقوط الفريسة في مجالها، وكل ما يغلفنا من أشياء... إنها كلها من عالمنا الذي هو كما لم يكن وصائر الى ماهو ليس بكائن. فعالمنا إذاً هو ما أفلت، ومايفلت، وماسيفلت منا. ها هو ذا شاب أمامي مسترخ، يدخن ويحلم، تدخل فتاة هيبية. يتحرك، ينشط، يبسم، تبسم، يقدم لها مقعدا، يزيح كتبه وأوراقه جانبا، تتقبل اهتمامه بها، يرمي عقب سيجارته، لم يعد يحلم، ينادي النادل مرتين، إنه الآن أمام مشروع... ربما سيحقق معها بعضا من حلمه أوحلمه كله أو لاشيء.

إننا مجموعة من الوسائل والغايات: وسائلنا في غاياتنا وغاياتنا في وسائلنا. تطلبنا القيمي، الإعلائي لايتحقق إلا بقوة

الغاية في الوسيلة وقوة الوسيلة في الغاية. إن قيمة الشيء المرفوع هي التي تكشف لنا عن مصدر الشيء الرافع. إننا نجعل من الوسائل أشياء ومن الغايات قيّم هذه الأشياء: نستمد وجودنا من هذه الأشياء. لكننا نسند وجودها بقدر علاقة وجودنا معها. نحييها إذا ماتت وننعشها إذا هي خمدت. وجودها حتما يسبق وجودنا. لكن ماهيتها لا تتحقق إلاّ بقدر اصطدامنا بها. لماذا؟ كيف نختار علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالأشياء؟ "لكل أسبابه" كما يقول سارتر. الكتابة عند جان جاك روسو، قبل أن يكتشف رسالته[1]، كان هدفها إبراز شخصيته في مجتمع النبلاء الباريسي الذي لم يكن يسمح للغرباء أن يترددوا على صالوناتهم إلا بعد أن تتأكد لهم موهبته تجاه أفكارهم التي سيتبناها الكاتب الدخيل، ولدى رامبو أن يبزّ أقرانه في المدرسة ويسمو حتىّ على أساتذته في نظم قصائد المناسبات باللاتينية في شارل فيل، مرغريت متشل وألبيرتو مورافيا أقعدهما المرض في الفراش سنوات، جان جنيه تثقل عليه الساعات الرتيبة في السجن، فرانسوا ساغان لكي تكشف عن أنوثتها في بيئة تجارية منحلّة، مملة، تضخم في نفسها الألم يوما فيوما. على أن الأمر يختلف مع أصحاب النظريات لقلب أنظمة العالم مثل كارل ماركس وأنجلز، داروين وفرويد، أينشاين وبافلوف... إن للأمر وجوها كثيرة: صدفة، "غزو وهروب" كما يقول سارتر، رسالة، موقف أو تحد.

(١) أو تفوقه على ذلك المجتمع الذي سيتهافت على وده مثل الآنسة تيريز دو سان فكتور وصديقه برناردان دو سان بيار الذي نشر آراءه ودافع عنها، ورعاية الأمير دو كونت الذي حماه من قرارات البرلمان الفرنسي حتى لا يطرد من وطنه الثاني (فرنسا).

www.mlazna.com-RAYAHEEN

عام ٦٠ كنت أرتاد مقهى كونتيننتال في تطوان لكي أستهلك علبة سجائر أو أكثر وشرابا يهدىء من قلقي ليُثار من جديد. أرى كل يوم شخصا محاطا بكثير من التقدير. حين استفسرت عنه قيل لي أنه الكاتب المغربي محمد الصَّباغ. حتى ذلك الوقت لم أكن قد رأيت كاتبا يحاط بمثل ذلك الاحترام والاهتمام. كنت أعتقد، لسذاجتي، أن الكاتب لا يمكن رؤيته إلاّ في كتبه حيّا أو ميتا. منذ تلك اللحظة بدأت أفكر في كيف يمكن لي أنا أيضا أن أصيركاتبا. أولا سعيت الى معرفة ذلك الكاتب. رحت أزوّجُ الكلمات دون أية شرعية. أخلق لها طقوسا وأقيم لها أعراسا وثنية وأباركها باسم الشعر النثري. أسجل مئات الكلمات ثم أخلطها بطريقة سريالية مستمدا الشجاعة لخلطها من القهوة السوداء، والكحول والجمال المغري بالقتل أو الجنون. إن حبي للكلمات هو الذي شجعني على المضيّ في الكتابة. صرت أُنهِضُ الأموات من قبورهم وأجعلهم يحاكمون الأحياء الأشرار. إلاه وثنيّ يموت وإلاه وثنيّ يولَد. ومنذ أول قطعة نثرية نشرتها لي جريدة "العلم"، مع صورة متأنقة مقلدا فيها أحمد شوقي، سميت نفسي كاتبا مغربيا. هكذا تمّ هذا التعميد العصامي: كاتب مغربي واعد. وسيكون هذا الكاتب المشهور في خيالي، المغمور في الواقع، أحد ملاعين الأدب العربي الحديث كما صنفني بعض النقاد المرتزقة وأيدهم بعض الفقهاء المَرْطوقيين. بالنسبة لي، كانت هذه هي بداية المغامرة الطائشة مع الكتابة: نزوة، تحدّ مجنون، طمع في شهرة إقليمية دون أن أفكر في المواقف الكبرى

لقلب نظام من أنظمة العالم الفاسدة. كانت تكفيني مغامرة حب قمرية أو ليلة ماجنة، رؤية متسول يُنْهَر، امرأة فقيرة يموت زوجها بمرض أوحادث تاركا لها دزينة من الأولاد، أو رجل يقتل ابنته لأنها أضاعت بكارتها مع عشيقها لأقول لنفسي مزهوا: هاهي ذي قصيدة رائعة أوقصة خالدة. طبعا، فقاعات تلمع مثل البرق!

كان معظم من أعرفهم، في تلك الفترة، يشجعونني على المضيّ في إنجاز تلك الروعة وذلك الخلود. كانوا هم أيضا يشتركون معي في وهم المجد ماداموا يقترحون عليّ بعض المواضيع لأكتبها وأن يستهلوكها هم أنفسهم من جديد: أن يروا أنفسهم وقد صاروا رائعين وخالدين. كنت مندهشا بسذاجتي وسذاجتهم. لكن هذه النزوة الاستعراضية (الفخّ الذي كنت أنصبه للقراء) لم تطل. لقد أدركت أنني أبني أهرامات رملية. بدأت أعي أن الشعر ليس هو مجرد انتقاء وتصوير أشياء، ليست كل حادثة تصلح مادة لقصة، رواية أو مسرحية. لابد من خلق الحدث داخل الحدث. نفس المراحل التي تتحول فيها دودة القزّ الى فراشة. التسجيل الذهني للاشياء مباشرة لاينبئنا بمدى حقيقته الفنية. هناك تجارب نعتقد، ونحن نعيشها أونتلقاها خارج ذواتنا أوداخلها، أنها ستكون مادة رائعة لعمل أدبي. لكن هذا قد يحدث أو لايحدث. أحيانا نتحسر على تجارب لم تكن تبدو في حينها في نفس الروعة التي تكشفت لنا فيما بعد فتضيع منا فرصة تعميقها في أوان حدوثها. لا يأتي إذاً تقديرنا للتجربة المعيشة في أوانه. إن ماهية التجربة قد تنكشف لنا، خلال عملية التحويل الفني، في

نفس قوة فعالية وجودها السابق أو أكثر منها بعامل الخلق المنبثق من اللاشعور. وقد تبقى مجرد تجربة فجة، مسخ ليس قابلا لأيّ تطوير فني مُسْعِف. وإذن فملاذنا هو الخيال ما دام الواقعي لا يعطينا دائما متطلبات الإبداع. لكن هذا المخيال الخلاق هو أيضا يتغذى بمقدرة الملاحظة التي تكشف لنا معنى عمق الأشياء. وقوة الملاحظة هي أيضا مرتبطة بالشجاعة والحدس الذكي؛ فإذا مسَّها الخوف من الاقتحام سقطنا في دوّامة الرجعية. إن قيمة حياة مشاعرنا لا تتحدد إلا بقدر إبداعنا لها. الواقع الحقيقي لا وجود له إلا عندما نخترعه. لنأخذ واقع الثورة العربية كمثال: إننا نرى أن رؤيا الشعراء والكتاب الذين تنبأوا بقيم هذه الثورة أعمق من الذين لم يكتبوا عنها إلا غداة حدوثها. أكبر مثال نستشف منه هذه الرؤيا النبوئية يَتَمَثَّلُ لنا في السيّاب، البياتي، محمود درويش ونجيب محفوظ. المبدع الرؤيوي يغزو ويقتحم، والواقعي المُسجِّل ينتظر الانتصار أو الهزيمة ليخمش أو يصفق. الواقعيون المرحليون يجعلون من الشعر أناشيد قومية ومن النثر ريبورتاجات صحفية. إنهم غالبا ما يقدمون لنا نماذج من الأبطال الذين ما زالوا يحتفظون ببنادق وخناجر نكسة ٤٨. فإذا ما حدث العجز في تكملة نكسة ٦٧ فلا بأس، إن لدينا مخزون ٤٨ أو ٥٦. وبهذا صارت عندنا ثلاث ملاحم حربية حديثة نستوحي منها "الإنسان يمكن سحقه لكن لا يمكن هزمه" كما يقول همنغواي في الشيخ والبحر. من يدري؟ ربما "نمشي الى طروادة العرب" كما يقول محمود درويش.

إن التعبير عن حدث إنساني ما بنفس المفاجأة التي يباغتنا بها لا يمكن أن يعطينا إلا أدبا غاضبا، منفعلا، شعورا يدفعنا الى اليأس إذا لم يتمّ الانتصار، لأنّ العنصر الأدبي فيها شبيه بيقظة الهلع من النوم على خدعة حصان طروادة. قد تنشط وجودنا بعض الأعمال الأدبية في زمانها، لكننا لن ننظر الى مستقبلها إلاّ من خلال ماضيها المحض، إذا لم يحملنا الى آفاق زمانية جديدة. الوعي بالزمان والمكان والحدث لا يكفي الشرط الإنساني المطلوب في أيّ عمل أدبي. صحيح أنه من مهمة الكاتب، لكننا سنوافقه أو لا نوافقه على ما يختاره لنا. ملزم عليه أن يخترع شرطه الأدبي: أن يتجاوز المسافات، واللحظات والأحداث التي من كثرة ما اعتدناها أفقدتنا الإحساس بها. لكن هذا لا يعني أننا نلزمه بأن يتنبأ لنا بانفجار الأحداث كما لو كان تنبؤه قنبلة موقوتة. يكفيه أن يستشفّ بوادر الكارثة. لا نطالبه بأن يخلق لنا ما لا يتصل بالواقع الإنساني. لابدّ من وجود مُدرَك، ذاتيا وموضوعيا: فالعدم لا ينتج إلاّ العدم Ex nihilo nihil fit كما يقول سبينوزا.

كثير من الكتاب والشعراء يعتقدون أن مجرد تجنيدهم للدفاع عن استمرار هذه الثورة العربية سيمنحهم خلود الأبطال والشهداء. نحن لا ننكر نداءات بعضهم التي تدين الخونة وتمجد بطولة المحررين. لكن نداءات أكثريتهم جاءت متأخرة. حقا أن مهنة الكتابة حرة، لكن ينبغي تبرير ممارستها. إن أية حرية لاتكسب مصداقيتها إلا تجاه الآخر. ليست هناك حرية

www.mlazna.com-RAYAHEEN

فردية مطلقة إلا في عالم الجنون. ربما يكون للأمر وجه آخر: إن بعضهم يخاف من أن يُتَّهم إذا نجحت الثورة، لذلك يساهم معظم الموهوبين بنصيبهم في هذه التعبئة الأدبية – السياسية. إن انخراطهم يشبه التصويت في الانتخابات. إنهم يراهنون وهم أيضا مدعوون الى هذا الواجب الوطني. لا يريدون أن تفوتهم فرصة ربط وجودهم الإيجابي بها مادام التاريخ الأدبي حريصا على أن يحفظ لنا، أحيانا، سلبية بعض الكتاب أكثر من إيجابيتهم. لكن هذه المساهمة قد لا تعني الشيء الكثير إذا كان الاحتجاج العنيف موجها الى العدو في الضفة الأخرى. كان بالأحرى أن يوجه في أوانه الى بعض أنظمة الحكم التي باع حكامها خرائط بلادهم الاستراتيجية ليدخلوا التاريخ ولو من بابه المظلم. إنه اتهام موجه لذوي المواهب الخاوية والمواقف الانتهازية. إن الكاتب العربي اليوم يتمزق تمزقا لم يعرفه من قبل.

حتى نهاية الثلاثينات، كان الكاتب والقارىء العربيان مطمئنين. كان شوقي مطمئنا الى إمارته الشعرية التي بايعه في مهرجانها القاصي والداني. ويشاركه، ضمنيا، في هذه الإمارة، حافظ ابراهيم لسعة شهرته الشعبية ومن بعده خليل مطران وبشارة الخوري (الأخطل الصغير). كان القراء العاطفيون يعترفون بتفوق حافظ في الاجتماعيات وشوقي في الخيال التاريخي والحِكَم التي يقحمها أحيانا بمناسبة أو غير مناسبة في درره الشعرية. إن كارثة مثل حريق (ميت غمر) لم يكن قادرا على وصفها بحماس إلاّ حافظ ابراهيم. كان المنفلوطي والرافعي وجبران خليل جبران قد بلغوا مجدهم الأدبي. وكانت ميّ زيادة

توزع على من يزورونها في صالونها الأدبي كل يوم ثلاثاء تَمَنُّعَها العاطفي وإلهامها الشاعري بالتقسيط المتساوي بينهم في آن واحد. لقد بلغت قوة تأثيرها أن استلهم الرافعي كتبه العاطفية من خلال مراسلته معها بالاتفاق مع زوجته كما يذكر سعيد العريان في السيرة التي كتبها عنه. كانوا جميعا مطمئنين الى نقائهم الأدبي النبيل. كتبهم هي الطهر نفسه الذي كانوا يعيشونه. لا أحد لعن نفسه أولعنه غيره بالمفهوم الأخلاقي. ولم يكن يعكر هذا الخلود إلاّ تلك السِّجالات النقدية العنيفة: الرافعي والعقاد يتشاتمان في الجرائد والمجلات بل كادا يتخانقان بالشدّ واللكم لولا أن تدخل بينهما صديق. ومن كان يستطيع منع زكي مبارك وهو يصرخ في الشارع سكرانا: "يسقط طه حسين" لأنه "ساعد على إسقاطي في امتحان وصف جغرافية الشعوب، وأسقطني مرة ثانية في امتحان تاريخ الشرق القديم[1]".

كانوا قد مهدوا لنقد شوقي لغويا لأنّ شوقي، رغم اطلاعه الكبير على اللغة، كان يخطىء أحيانا فيجمع غصنا على « أغصنة » ، ويكتب تارة وأخرى عوض تارة وتارة أخرى كما عاب عليه اليازجي (الذي لم يكن يتسامح في النقد اللغوي حتى مع أبيه) ، أو يرفع جواب الشرط:

إنْ رأتني (تميل) عني كأنْ لم
يكُ بيني وبينها أشياء[2]

كما لاحظ عليه الرافعي. ثم ظهر «الغربال» لميخائيل

(١) من مقدمة النثر الفني في القرن الرابع الهجري.
(٢) يوجد مقال ينقد ديوان شوقي في مختارات المنفلوطي.

نعيمة والديوان للعقاد والمازني لأسقاط تلك الأمارة الشعرية شكلا ومضمونا. كان شكل الشعر هو نفسه، مرتبطا بكل ما في التراث من رتابة. وفي القصة لم يكن شكل «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي و «ليالي سطيح» لحافظ ابراهيم إلاّ تطويرا لشكل الحريري والهمذاني الى أن كتب محمد حسين هيكل ريادته: «زينب».

كانت بوادر الاقتباس من الغرب والترجمة هما بداية الثورة على التقنية والمضمون. وباستثناء سلامة موسى كانت ثورة معظم الكتاب والشعراء على الشكل الجمالي أكثرمما كانت على مضمون القصيدة والمقالة. حتى طه حسين الجريء في كتابه "في الشعر الجاهلي" تراجع بسرعة خوفا على عنقه رغم أنه كان يؤمن بأن "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل..." أبلغ من «.......» لقد اضطرّ الى أن يبرر نقده للدين (التوراة والقرآن) بذكاء حيث اعتذر بأنه أراد فقط أن يختبر مدى غيرة الناس على الإسلام خاصة الذين يفهمون أسرار القرآن ويخشون الله أكثر من الجهلاء. لعلّ حال طه حسين كانت شبيهة بحال جليلو حين وقف أمام رجال الدين ليستغفر وهو لا يؤمن بما يقوله لِمُدينيه. لكن العقاد «الزغلولي» كان أكثر جرأة حين صرّح بأن الشعب يستطيع أن يسحق أكبر رأس يخون الأمة. كان هو أيضا قديرا على التبرير، لكن كبرياءه كان أكبر من ذكائه وموسوعيته. لقد قيل عنه بان رجلا غنيا عرض عليه مبلغا من المال مقابل تفسير القرآن بشكل يلائم عصرنا فقبل.

لكن مجرد تخلف الرجل الثري عن الموعد الذي اتفقا عليه جعله يتخلى عن المشروع.

كان كل واحد من هؤلاء يدفع ثمن شهرته أونسيانه: العقاد ومحمد مندور يسجنان على غرار كتّاب الموسوعة الفرنسية، ميّ زيادة أصيبت باضطراب العوانس العصبي بعد أن صدمتها بعض العلاقات العزيزة عليها[1] حيث أيقظت فيها الحياةَ التي أفلتت منها الى الأبد فبدأت تعزّي نفسها بالإفراط في التدخين والتحدث عن المتعة الجنسية مع طبيبة في أحد مستشفيات لبنان، سلامة موسى اضطهد حتى انتهى مفلسا يكسب عيشه بمشقة ليعول أولاده، وزكي مبارك لم ينقذه من ديونه لقب «الدكاترة» أو «حمار الدكاترة» كما كان يلقبه بعضهم. أما طه حسين فقد عرف – في النهاية – كيف يكسب حظه مثل أندري مالرو، وتوفيق الحكيم وفُرت عليه وظيفته نائبا قضائيا، ثم تقتيره وتأخر زواجه وأكل «الطاجين» مع رفاقه في الأرياف رتقَ جواربه كما كان يشكو سلامة موسى لبعض أصدقائه الذين لم يتخلوا عنه في محنته.

محنة الكاتب العربي اليوم هي أنه مطالب بتطوير تقنيته وموضوعه أكثر من أيّ وقت سابق. إنه مزاحم من الكتّاب الغربيين في الأصل وفي الترجمة التي تخطت مرحلة الاقتباس والتشويه والتعريب[2]. إنّ كاتبا مثل عبد الرحمن بدوي، مثلا،

(١) خاصة جبران خليل جبران الذي مات دون أن تراه قط.

يترجم من الأصل الوجود والعدم لسارتر، الأنساب المختارة لجوته ودون كيخوتي دي لامانشا. إن المواضيع الإنسانية صار لها تعريف عالمي. لم تعد القومية العربية إلاّ جزءا من القوميات الإنسانية. كان الكاتب والقارىء العربيان ينظران الى الإنسان من خلال قوميتهما، لكنه اليوم بدأ يتجاوز حدوده الإقليمية. مشكلة الكاتب والقارى العربيان هي الصراع مع كل الأجيال العربية. الجيل الذي ثار على الكتاب والشعراء القدماء هو نفسه الذي صار اليوم من أشدّ المحافظين إزاء مواهب جيل الاشتراكية الماركسية، بل هذا الانفصال، أحيانا، يحدث حتى في بعض أفراد الجيل الذي لم يتخط بعد سنّ رشده الأدبي.

محكوم على الكاتب اليوم إذاً أن يكون طبقيا في كتاباته. ربما تولستوي هو الوحيد الذي تنازل عن كل شيء ليكرس نفسه للإنسانية المستغلة (بفتح الغين) ويندمج فيها بعد أن كانت تستعبدها طبقته بإذلال واضطهاد. الكاتب الملتزم، إنسانيا، يعمل على نهوض الطبقة المناهضة للاحتكاريين المستغلين ليكسب المناضلون كرامتهم. أعتقد أن الانسان لا يطلب أن يكون (الفقر هو الشيء الطبيعي) كما يقول ألبيرتو مورافيا عن تجربته الصينية إلاّ في حالة اليأس التام من تطوير طبقته الفقيرة.

(٢) يرى كما يوسف الحاج في كتيبه «دفاعاً عن اللغة العربية» أن الترجمة (وسيلة لا غاية)، وان (المهم عند الأديب ليس التعبير الصائب، بل التعبير الجميل). يبدو لي أنه قد بالغ في قومية اللغة وِرلا فماذا يقول عن الكتاب الذين كتبوا بلغات أجنبية فابدعوا فيها أمثال جبران خليل جبران، صموئيل بيكيت أو أوجين يونيسكو. إننا لا نكتب بحثاً عن جمال التعبير المحض وإنما عن نهاية الحقيقة في الحياة. إن الصلة التي مزالت تربطنا بالحضارات القديمة هي فكرية أكثر منها لغوية. هوميروس لغوياً مات والمعري يحتضر. لكن فكرياً هما حيّان.

الرفاهية هي التي ينبغي أن تكون طبيعية. المطلوب هو التساوي في الرفاهية وليس في الفقر.

في السنوات الأخيرة شاع أدب ما بعد حزيران ٦٧ أو جيل ٦٧ كما حدث لجيل ٩٨ في إسبانيا وجيل الانحطاط الاقتصادي العالمي (٢٩)، بعد الحرب العالمية الأولى، الذي أطلقت عليه جرترود شتاين الجيل الضائع أيام كان همنغوان يزورها في منزلها الباريسي باستمرار. هذا يعني بداية أدب يقظة ضمير الكاتب العربي تجاه طبقة الطغاة التي تريد أن تصفي أنظمة الحكم المتوارثة من نفس الأجداد الى نفس الأحفاد. يقظة حضارية شاملة للأمة العربية. لكن هذه الصيغة لم تعجب الكثيرين؛ لأنه لا يمكن لنا الإجهاز على الماضي واستئصال جذوره من منبتها دفعة واحدة. لكن متى تنازل الماضي للحاضر دون ضمان استمرار مصلحة وجوده؟ إنه عنيد في ثباته...!

القاريء الجديد صار يشارك االكاتب في تحديد الموضوع المطلوب. ولم يكن ينتظره الكتّاب الذين هم على وشك الدخول في عمر "جبلاوي"[1] الأسطوري. وهكذا اكتشفوا (بعد أن خاب أملهم) أنهم دخلوا في المَحْجَر الصحّي قبل الأوان.

مبدئيا، ليس القارىء الجاد وحده الذي يبحث عن كتاب جيّد إنما الكتاب الجيد أيضا في حاجة الى قارىء جيدّ وإلاّ ضاع كلاهما في الآخر. إنه لحظّ كبير أن يلتقيا ليكمّل أحدهما الآخر. الكتاب لا يستمدّ قوته إلاّ من القاريء الذي ينسج معه خيوط

(١) الشخصية الرئيسية في أولاد حارتنا.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

علاقة حميمة. ومن هنا ينخلقان في بعضهما. لكن سيتحتم على الكاتب اليوم ألاّ يتساءل في يد من سيقع كتابه. لقد زاحمته وسائل تبسيطية كثيرة تجعل فكرة الكتاب تتجاوز تقديره. ينبغي له أن ينبذ تعبير فلوبير البورجوازي البغيض: "الشعب قاصر أبداً". أما بالنسبة للشاعر فعليه أن يتخلّى جزئيا (كما يريد دعاة الالتزام) عن الإغراق في إبداع التأمل والحب لينظم أناشيد وطنية أو شعرا يمجّد المقاومة العربية ضدّ الغزو الغربي. لقد استجاب لهذه التعبئة حتى الشعراء الأكثر جمالية في العالم العربي، لكن شاعرا مثل أدونيس لا يتنازل عن قمة إبداعه شعرا ونثرا و ربما نثره أكثر فاعلية من شعره. إنّ قصيدته "هذا هو اسمي" تشكل الرغبة في المجد الذي تقتله الخيبة في العالم: "زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت". إنه شباب الذي لم يكتمل والشيخوخة التي بلغت انحطاطها. إن صوت قصيدة أدونيس يذكرنا بقصيدة العودة الثانية لوليام بتلر ييتس التي توحي بانهيار العالم: "احتفال البراءة قد غرق". "أفضل الناس فقدوا معتقداتهم، وأسوأهم جرفتهم قوة العاطفة".

إن هناك دائما شوقا الى شباب العالم، لكن (الموت في الحياة)[1] ينغّص على الإنسان طموحه الى:

نيسان أقسى الشهور، يُطلع
زهر الليلك من الأرض الميتة،
ويمزج الذكرى بالرغبة...[2]

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي.
(٢) المقاطع الاولى من قصيدة «الأرض الخراب».

لا أعتقد أن أدونيس يكتب معظم شعره الى أكثر من نسبة واحد على مائة. الكاتب أو الشاعر كلاهما لا يُفهم إلاّ في اتجاهه، لكن ليست فقط قضية الفهم المجرد إنما أيضا هو الإحساس بتطوير فهم ما. وعبارة ماكيافيللي: "كن مرهوبا ولا تكن محبوبا" توحي لنا بعبارة: "كن غامضا ولا تكن واضحا؛ لأنّ الغموض الفكري يتيح إمكانيات التطوير الفني كما يمكن أن يقال بأنّ الحب الغامض هو أكثر بقاء و أنّ الأم تحب أكثر أبنائها مشاكسة. و قد يكون فهم مذهب ما عميقا أو سطحيا، عمدا أو خطأ كما حدث للنازية مع نتشه. ومن المحتمل أن نتشه قد فكر في ماكيافيللي[1] وهو يكتب "إرادة القوة" كما فكّر ديكارت في الله ليصل الى المطلق، ماركس في هيغل، هوسرل في فشل الظاهراتية المثالية، سارتر في هيدغر، أبوحيان التوحيدي في مزامير داود قبل أن يكتب الإشارات الإلهية (كما استنتج عبد الرحمن بدوي) وكما فكّر كامو في دوستويفسكي.

القارىء العربي، الجاد، بدأ يدرك أن أكثر المواضيع المطروقة في التراث العربي قد استنزفت. معظمها كان في الحب والطبيعة، مدح الحكام أو هجائهم، وصف الآلات ووسائل النقل الحديثة وبعض مظاهر الفقر والتخلف. إحسان عبدالقدوس، يوسف السباعي ووفيق العلايلي، الذين كانوا يُقرأون بهوس ودون تبصّر، لم يعد اليوم يقرأهم إلاّ الذين لم يتخلصوا بعد من مراهقة الكبت

(١) كان ماكيافيللي يحتقر الطبيعة البشرية، ويرى أن على الانسان – خاصة إذا كان حاكما – أن يحقق أغراضه الشخصية دون اعتبار الوسائل التي يستخدمها للبلوغ الى غاية.

الجنسي وعقدة الدونية تجاه الطبقة البورجوازية. كانوا ينظرون الى المجتمع كما ينظر الصحافيون الى الأحداث العابرة التي لن تبقى منها إلاّ صور واستطلاعات ووثائق. كان إحسان عبد القدوس صادقا حين صرّح لمجلة ليبية بأنه مجرد كاتب هاو وليس محترفا. كان مثل سيمينون الذي يكتب رواية في أسبوع وفؤاد القصاص يكتب قصة متوسطة في أربع وعشرين ساعة. لكن رغم غزارة إنتاجهم فهم لا يضيفون إلاّ حسًا ساذجا ومراهقا الى الفكر الإنساني. ما هو الأثر الأدبي أو الفني الذي عمّقه فينا،مثلا، كاتب مثل كامل مهدي؟ إنهم مثل فقاقيع الصابون التي ينفخها الأطفال من شرفات منازلهم. كانوا يكتبون بالجملة ويقرأون بالجملة. قراؤهم غالبا من نفس الطبقة التي يكتبون عنها. كان إحسان عبد القدوس يستقبل أبطال رواياته وقصصه في مكتبه كما يستقبل الطبيب النفساني مرضاه في عيادته: هذه مريضة بالحب، تلك تعاني من عقدة الشرّ مثل[١] نادية لطفي، مصطفى[٢] سواء لديه أن يستمع الى أغنية شوكوكو أو قطعة لشوبان، فشل في الزواج، فشل في الدراسة، تأنيب الضمير الأخلاقي، التحسر على زمن لقب باشا والست هانم أفندي وريثة صاحب العزبة الكبيرة والفيللات في الإزبكية. كانت هذه هي بعض القيّم قبل ثورة ٢٣ يوليوز. كان صادقا أيضا إحسان عبد القدوس حين صرّح، في مقابلة صحافية أجراها معه أحد مراسلي جريدة العلم،

---

(١) بطلة «لا أنام».
(٢) أحد أشخاص «لا أنام».

عندما زار المغرب، أنه يختار أبطاله من قرائه، في حين كان نجيب محفوظ يكتب عن طبقة لا تقرأه. وبهذا التصريح ندرك أن إحسان عبد القدوس كان يكتب لجمهور يعرف مقدما عدد النسخ التقديري الذي سيستهلكه من آخر رواية لـه.

لقد حدس مستقبله الأدبي بدءاً من "أنا حرّة"، و تأكّد لدَى صدور "لا أنام" التى قرأها آباء وأبناء نصف قرن بهوس كبير. لكن تقدير إحسان عبد القدوس لم يكن متبصّرا بما فيه الكفاية. كان يجهل أن الطبقة التي كتب عنها نجيب محفوظ هي التي تقرأه اليوم، هي وأبناؤها، وأحفادها كما يأكلون ويشربون طعامهم البسيط. قال لي رفيق مصري، هنا في طنجة، بأنّ كتب نجيب محفوظ دخلت ضمن "تسويق المواد الغذائية وغيرها داخل وخارج مصر". هذا بالضبط ما حدث لماكسيم غوركي: إنّ أبطاله العمال، الذين كانوا يقطعون أميالا وسط عاصفة ثلجية كاسحة، من أجل عقد اجتماع للتوعية الثورية، في منزل أحدهم، هم أنفسهم آباء الثورة اللينينية. قراؤه اليوم هم أحفاد أبطال "الأشقّاء الثلاثة"، و"الأمّ" الذين كانوا يموتون بأمراض الجوع أو ينهون حياتهم بمأساوية قاتمة كما حدث لإيليا في "الأشقّاء الثلاثة". لكن هذا لا يعني التقديس الكامل للطبقة الكادحة؛ فهي أيضا لها عيوبها ومباذلها خاصة حين تنظر الى الأدب نظرة انتاج وكسب وديكتاتورية طبقية.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

القارىء أيضا، في الغالب، مثل الكاتب، محكوم عليه بأن يقرأ بعاطفة الطبقات التي تناسلت منها طبقته: أن يعاني الحسرة على ما ضاع منها أو يفرح بما كسبته ويقلق على مستقبلها.

من مساوىء فشل بعض الكتاب هو أن مصيرهم يتقرر بما يختاره لهم نقادهم وقراؤهم. وهكذا لم يستطيعوا اكتساب شخصيتهم. إنهم عيال على الأدب. فالموضوع يُملى عليهم مَن هذه الفئة أو تلك، كما نطلب من النّجار أن يصنع لنا كراسي أو طاولات على قياس وشكل ما. تبريرهم القاصر في الخلق الشخصي العبقري هو أنهم يكتبون تحت الطلب. وبحكم هذا التبرير القاصر جعلوا الادب يخضع لمشاكل عصرهم التجارية مثلما تخضع الأشياء لقياس الحجم. إنهم يشبهون هؤلاء الفنانين الذين ينتجون بعض الأعمال الفنية أو الادبية حسبما يوصي المرء على حذاء، قميص أو بدلة: هذا عيد ديني، قومي، حفلة زفاف... الخ. والمثال النموذجي على مثل هذا النوع من الكتابة، التي هي في العمق لا ترقى الى درجة الكتابة الأدبية إلاّ تجاوزا، هو ما يكتبه الطاهر بنجلون تحت الطلب. ومعروف أن له مكتبا خاصا في لو سوي LE SEUIL، ويتقاضى أجرا شهريا عن أيّ كتاب مطلوب منه أن يكتبه خلال شهور أو سنة على الأكثر، بالإضافة الى عقود مع صحف ومجلات لكتابة مقالات ذات طابع سياحي ولقاءات ثقافية يمثل فيها سفير الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية عبر أكثر من قارّة. مثل هذا النوع الذي يكتبه الطاهر بنجلون وغيره يُصار تجاريا محضا. إنها كتابة تتلاعب بمشاعر

أفقر القراء ذهنيا. كتابة تتنكر للواقع الذي تنتمي إليه. إن الطاهر بنجلون يحاول أن يخلق ألف ليلة و ليلة عصرية عن طريق حَكايا نسيتها حتّى جداتنا. إنه يُشَعْوِذُ مشاعر القراء ويدغدغهم أينما كانوا، يجعل من الكتابة عُهراً ولُقاطا أوتسلية في محطات السفر، والإقامات الليلية في الطريق العام، Motels وتكاد كتبه لا تصحب القاريء الجاد حتى الى الحدائق التى يحب فيها هدوءه أو مسكنه الحميم. إنه لا يتوانى عن أن يترك أحد كتبه حيث ينهي قراءته، وغالبا ما تكون قراءته خَطِيئَة.

ليس الموضوع وحده هو الذي يفرض على الكاتب البساطة في التقنية والعمق في التحليل. إنه هو المُطالب بأن يفرض على عمله البساطة التي تميزه والعمقَ الذي سيجعله كاتبا يستحق الاهتمام. إن موضوعا ما قد يحدث هنا في طنجة أو في أيّ مكان آخر، لكن التعبير عنه، فنّيا، هو الذي يخلده هنا أو في أيّ مكان من العالم؛ فحين تُعْطَى للعمل الادبي أو الفنّي قيمته الإنسانية والفنية لا يعود يخصّ شعبا دون آخر.

آفة الادب والفن العربيين، في معظمهما، هو العجز عن تجاوز الحنين الى المكان، الزمان ومفهوم الأشياء والإنسان بشكل مرضي.

الكاتب العربي لم يستطع بعد أن يجعل معطياتنا الحضارية الحديثة تمسّ الإنسان عالميا في المستوى الذي تمسّنا به معظم الحضارات الغربية الحديثة. إننا لانزال مشدودين الى تراثنا بشكل مقدس أو متزمت. وطبعا هناك استثناءات... إن معظم الكتّاب

العرب لايتمردون إلاّ باحتياط على تراثهم وإلاّ قادهم تمردهم الصريح الى المطاردة، والمحاكمة أوالاغتيال.

مازال الكثيرون يستمدون سعادتهم و مجدهم من عصر ومكان بالذات. لقد صارت أسطوانة فضل حضارتنا على الغرب، في القرون الوسطى، مُشَعَّرة. إننا في قمة الحسرة على مجدنا الغابر المفقود في الأندلس أو في الحاضر معنا في القدس أو دمشق نردد مع شوقي:

قم ناجِ جِلّقَ وانشدْ رسم من بانوا

مشت على الرسم أحداث وأزمان

ليس من مهمتي هنا أن أبيّن الأسباب التاريخية لهذا التعليب الحضاري. إذ لم ننته بعد من فهم حضارتنا القديمة، بحثا وتأويلا وتحديثا، واللحاق بالحضارة الحديثة التي هي في طريق قمتها على علاّتها. وبهذا المفهوم عندنا حضارة موروثة وليس عندنا تقدم، نستهلك الكثير وننتج القليل الذي لا يكفينا. إنّ ذكاءنا يفسده كسلنا. نخاف من العالم الجديد الذي سيقودنا الى الجحيم واستكانتنا لا تقاوم مصيرنا إليه.

لقد بيّن إحسان عبد القدوس في كتابه "عقلي وقلبي" – تعليقا على مسرحية سارتر (بلا خروج) أو (الأبواب المقفلة) حسب الترجمة الشائعة في العربية – أنّ فلسفة توفيق الحكيم لا تختلف في عمقها عن فلسفة جان بول سارتر. ومن أسباب عدم انتشار فلسفة الحكيم هو أنه خائف من الدين والتقاليد. لهذا ستبقى فلسفته في الكون والزمن و"التعادلية" في الحُكم مثالية فاشلة ما لم

يستطع أن يستنزل بعض الغضب على هذا الكون غير المعقول ميتافيزيقيا. إنّ نجيب محفوظ يعتبر أجرأ روائيّ عربيّ عندما كتب "أولاد حارتنا" لكنه دفع بعض الثمن ومازال مُحرجا حتى الآن لولا مكانته العالمية التي صارت تحميه من المحاكمة الرسمية في وطنه.

نحن قد نستطيع أن نقرأ أول وآخر مؤلف لكاتب أجنبي مترجما الى العربية في نفس الموسم الذي يصدر فيه. أحيانا قبل أن يصدر في نفس لغته الأصلية لأسباب تجارية أو سياسية (كما فعل سهيل ادريس مع الكلمات لسارتر التي ترجمها الى العربية قبل صدورها في الفرنسية، وكذلك بعض مؤلفات كولن ويلسن التي ترجمت مباشرة من مخطوطتها الإنجليزية الى العربية)، بينما لايكادون يترجمون لبعض كتابنا حتىّ يبلغوا شيخوختهم القاتلة. قد يموتون قبل أن تُتَرجم بعض أعمالهم. بعضهم يعلل هذه الظاهرة بأنّ معظم المترجمين الكبار لآثارنا هم مستشرقون شيوخ وكلاسيكيون في ثقافتهم. وطبيعي أن يهتمّ الشيوخ بآثار كتبها شيوخ وكلاسيكيون مثلهم: عاقلون وجادون أو يتوغلوا في تراثنا القديم فيترجموا مخطوطات تمجد حضارتنا في بغداد أو الأندلس. لكن هذه الظاهرة بدأت تخفّ مع ظهور مستشرقين شبان. أما نحن فعدد مترجمينا الى العربية أكثر من كتابنا. بعضهم يمارس أيضا التأليف الى جانب الترجمة، وبعض كتابنا يساهمون أيضا بنصيبهم في الترجمة.

أدبنا يكاد يشبه أدب الزنوج الذين لا يعنيهم إلاّ قضيتهم تجاه العرق الأبيض. غير أنّ ازدواجيتنا الحقيقية تتمثل في كوننا

www.mlazna.com-RAYAHEEN

ننتقد بشدة آخر مظاهر الغرب الإباحية مُطالبين بالعودة الى قيّمنا العريقـة في الحشمـة والعفـاف بينما نحن نستورد من الغرب (خفية وعلانية) آخر مظاهر المادية والفكرية.

إن حجتنا، في الدفاع عن إقليمية أدبنا العربي، هي أنّ المحليّ الجيد يصير عالميا (وغالبا ما نستشهد بالأدب الروسي والأميركي) . لكن حجة الأدب الإقليمي المفترض أن يصير عالميا لم نستطع بعد أن نحقق منه حتىّ الآن إلاّ القليل؛ إذ معظم أدبنا مازال خاصا بنا، لأنّ السائد عندنا هو أنّ لكلّ أمّة أدبها الذي تتجه به الى نفسها دون غيرها. غير أنه أدب تسجيل وإرضاء أكثر منه أدب تفكير وتغيير. إن "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، مثلا، ستظل خاصة بنا نحن العرب رغم فلسفتها الكونية القائمة على البقاء للأقوى وثورة الشعب على استبداد الحكام الذين يحكمون رعاياهم بالهراوات. إنّ مفهومها لا يصلح إلاّ لتغييرنا نحن العرب. أهمّ عناصرها هو التخلف المادي والمعنوي. لهذا، لا تستطيع هذه الملحمة الكبيرة أن تؤثر على الإنسان أينما كان وتمسّه في مشاعره. سيبقى رمزها يهدف الى إيجاد نوع من البنتيسقراطية التي تخيّلها كولردج وصديقه صذي مغلقا مادامت الإنسانية كلها قائمة على الاختلاف في التكوين والطموح.

إننا لا نطالب بإلغاء الأدب الإقليمي، وإنما نطالب بتطويره الى ما فوق التقاليد القومية البحتة بحيث نجعل من ناس عاديين أساطير كونية كما فعل الطيب صالح في روايته بندر شاه، وغبرييل غارسيا ماركيث في معظم أعماله وخوان رولفو في قصصه. أن

نلغي الأدب الذي يُعنى بمصير أسرة ما. وإذا كنا مضطرين الى كتابة الأدب الأسري فلنحاول أن نكشف عن تطور المجتمع في الأسـرة (مثلما يحدث في أولاد حارتنا) وليس عن حالـة الأسـرة في مجتمـع كما (يحدث في سجناء ألتونا) [1].

إنّ كثيرا من الأسر تغلق على نفسها وتعيش حياة خاصة بها بعيدة عن المجتمع بحيث لا يمكن قياس ضغطها التطوري تحت تأثيره. لذلك توجد كثير من الأعمال الأدبية الأسرية تشوه صورة حياة مجتمعها دون أن تتماسّ وتتشخصن معه في شيء. إننا نريد أدب علاقات وليس أدب عائلات، أدباً نوعياً وليس سلالياً.

لم يسبق لنا أن استيقظنا على خدعة تاريخنا الأدبي والسياسي بمثل هذا الصحو. فدفعة واحدة صرنا نحاول هدم ما هو أسطوري ونبني ما هو واقعي. لكن صار علينا، نحن الذين تجندنا للهـدم (ليس على غرار السرياليين) أن ندفع حتما المعاش لهؤلاء الذين أخضعناهم للتقاعد. إننا حاكمناهم على أساس أنهم جبناء أكثر ممـا هـم مذنبون حتى لا نخطيء كثيرا بدورنا في تاريخنا الجديد. صار علينا ليس فقط أن نعمل من أجل مستقبل مضمون بل أن نواجه أيضا موتنا الخَطِر في الحاضر المرهون بانتصارنا وسط هذه الحرب التي أعلناها على أنفسنا وخصمنا. لهذا وجدنا أنفسنا، نحن الذين أبّنّا وأممّنا أنفسنا، نبتغي قبل أن نلد وندفع الكفالة للذين أنكرنا أبوتهم وأمومتهم التاريخية.

(١) سارتر في هذه المسرحية، وغيرها، يناقض نفسه حين عاب على كامو ومالرو وكوستلر وروسيه أنهم يكتبون أدب مواقف متطرفة. قد يبرر قوله - كما قال - بان المؤلف يكون أفكاره عن فن الكتابة وهو يكتب، لكنه كتب هذه المسرحية بعد كتابته «ما الأدب».

لم تعد سياستنا قائمة بنفس القوة التي كانت عليها من قبل، لكن الشعب الذي لم يمارس الحكم من قبل يضع اليوم كل ماضيه المهزوم وآماله المنتظرة في يد الحكام الذين صاروا يساومون بتجاربهم البطولية على مستوى مواقفهم في بداية تحرر بلداننا وعلاقتهم الشخصية بالدول التي ساندتهم على هذا الكسب المشترك. لست أتكلم عن الخيانة التاريخية لبلداننا العربية القديمة بقدرما أتكلم عن قصر النظر في قضيتنا الأدبية والسياسية الراهنة. إنّ كثيرين من كبار أدبائنا وسياسيينا كانوا يخونون بلادهم عن ضعف إدراكهم أكثرمما كانوا يخونونها عن قصد. مثل هذا الضعف في الأدراك – سياسيا – هو الذي دفع أحد الباشوات – كما صرّح ذات يوم في السبعينات ياسر عرفات – الى أن يقول لوَفْد فلسطيني: "إنكم تتخانقون (الفلسطينيون واليهود) من أجلِ جدار"[1]. لكن – يقول ياسر عرفات: "لو بُعث (الباشا) لَرَأى أن القنطرة امتدت الى القنيطرة".

لعلّ من الأسباب التي كانت تدفعنا من قبل الى التقليل من قوة اليهود هي أن اليهودي يخاف دائما العربي. ما زال هذا الراسب ماثلا في ذهني عيانيا. فلقد فتحت عينيّ هنا على اليهودي يُضرَب أو يُسَبّ أو يُبصَقُ عليه من طرف المغاربة دون سبب. كان هذا العداء دينيا محضا. لم تكن شكواه تذهب أبعد من المَلاّح[2] الذي يسكنه. كان ردّ فعل العاقلين منّا على شراسة شبابنا هو

(١) حائط المبكى.
(٢) حي يهودي في المدن الغربية.

احترام الإنسان مهما تكن ديانته. كنا ننظر إليهم على أنهم أقوياء فقط في التجارة والذكاء الإجتماعي. كان كمُّهُم يُلهينا عن كيفهم. كنّا نعرف أنّ معظمهم يحرص على أن يولد أولاده خارج بلادنا حتى يضمن لهم جنسية البلد الذى يولدون فيه: في أميركا وكندا و أوروبا. كان بعض الآباء اليهود يحترفون حرفا متواضعة لكن أبناءهم يتابعون دراستهم في إحدى الجامعات الأجنبية. في المقابل كان خير آبائنا المغاربة لا يضمنون لأبنائهم أكثر من وراثة ثلاث أو أربع دور وقطعة أرض. هذا في أحسن الأحوال. في الأمس القريب، كانت مازالت أُسَرٌ تمنع أبناءها من الذهاب الى الخارج لإتمام الدراسة أو العمل بدعوى أن لأحدى هذه الأسر شابا وحيدا ولا تستطيع أن تراه يعيش بعيدا عنها.

فيما بعد اكتشفنا أن عبارة "سنلقي بهم في البحر" قد أثبتت سوء إدراكنا لحقيقتهم. من هذه القلة التي كنا نستصغرها، والتي عرفت كيف توزع نفسها جغرافيا وتتصاهر عالميا، ظهرت شخصياتهم الكبيرة حيث غيّرت بعض مفاهيم العالم: كارل ماركس، فرويد، أينشتاين، كافكا، سارتر... الخ. مهما يكن حكمنا على مفاهيمهم المادية، الغريزية، اللاحقيقة، الاضطهادية واستحالة المطلق[1] فإنّ هذه المفاهيم قد تغلغلت في تقدمنا. إن العالم ما قبلهم ليس هو العالم ما بعدهم. تَنَرْجَسْنا (نسبة الى نرجس) فلم نعد نرى إلاّ أنفسنا. معظم كبار مفكرينا وأدبائنا ينظرون الى مستقبلنا من خلال ماضينا المعلّب.

(١) سارتر يلغي فكرة الله لانه يستحيل –حسب نظريته في الوجود – اتحاد الوجود لذاته والوجود في ذاته.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

السبب، في نظرهم، أنهم يؤرّخون لما لم يؤرَّخ له من قبل. يعيدون الاعتبار لما أُهمِل كما يفعل عبد الرحمن بدوي مع عباقرة الشخصيات الأسلامية. لهذا، ندرك اليوم أنّ المبالغة في تقييم تراثنا، وإن يكن على ضوء ثقافتنا المعاصرة، يقلّ معها إبداعنا بقدر مانتعمق في عمق اللاعمق من زماننا الحضاري الذي يشبه أحد الأمراض الرومانسية التي لاعلاج لها إلاّ بالموت. مفتونون بأنفسنا الى حدّ الغرور. إنّ مثل هذه الأوصاف المبالغ فيها لا يمكن أن نطلقلها إلاّ على مفكرينا وأدبائنا: بقلم إمام من أئمّة الأدب العربي[1]، أمير الشعراء، أمير البيان، عميد الأدب العربي... الخ. لقد كتب د. كمال نشأت أنّ مصطفى صادق الرافعي اعتبر كتابه "أوراق الورد" في الحب أفضل كثيرا مما كتبه شيكسبير ولامارتين، ولكنه الحظ كما يقول، وأنه أرقى من برغسون لمجرد أن فكرة لهذا الفيلسوف كانت مطابقة لبعض أفكاره في كتابه "المساكين". ومثله زكي مبارك الذي يروى عنه أنه أراد ذات مرة أن يثبت حتى عبقريته في الفن عندما اقتحم الإذاعة المصرية وغنّى لهم مقطوعة شعرية من نظمه وتلحينه. وحفظا لكرامة العلماء لم تذع الأغنية، رغم جودتها، و بقي هذا الحادث سرًا حتى اليوم. لا نلوم كثيرا زكي مبارك لأنّ أهواء الشراب – خاصة في أواخر أيامه – كانت تفقده السيطرة على تصرفاته.

إننا إمّا نردّ، أحيانا، للغربيين بضاعتهم في تقليد أعمى أو

(١) إشارة الى مصطفى صادق الرافعي عندما صدر كتابه (على السفود) غفلاً من الاسم يهاجم فيه خصومه خاصة العقاد.

نعيد أنفسنا لأنفسنا أسلوبا ومضمونا كما فعل معظعم كتّاب نهضتنا الأدبية المؤمنين بالمطلقات. أسلوبنا إمّا عربي وأفكارنا غربية (كما لاحظ صلاح عبد الصبور على طه حسين في دراسته: (ماذا يبقى منهم للتاريخ) وإمّا أفكارنا عربية وأسلوبنا غربي. لم نكن نجهل الحقيقة الإنسانية إنما كنا نتجاهلها. لم ننفتح على حضارة الغرب إلاّ حين بدأنا نشعر أننا نأسن في حضارتنا المعلّبة. إن الحضارة الغربية فرضت علينا سياسيا وفكريا، ماديا وروحيا. لم نكن ننظر الى الإنسان إلاّ من خلال وجوده في عصور الأنبياء. مازال الكثيرون منا ينظرون الى الإنسان نظرة "مانوية": وجه ملاك أو وجه شيطان، وجه جنة أو وجه جهنم.

لم تعد الكلمات والحدود والأشياء وحدها هي التي تعمّق هذا التباعد أو التقارب، اختلاف الحركات والأوضاع والإيماءات: استعمال بعض الأشياء مثل الماء والخبز، اللحم والنبيذ، الثوب والبناء، الزمان والمكان... هكذا، فعوض أن نجعل هذه الأشياء الصمّاء تسهّل علينا وجودنا جعلنا من أنفسنا وجودا معقدا بسببها ليس لكونها موجودة وإنما لسوء استعمالنا إيّاها.

لقد بدا لنا اليوم من الصعب إعادة استهلاك ما أنتجناه منذ خمسين عاما إلاّ على سبيل تحسين لغتنا، لكن المدافعين (وكلهم من رواد هذه النهضة أو تلاميذها المتحيزين لها) يطالبون بالبديل الذي يعطيه رفضنا. يستعجلوننا حتى يتيقنوا بأنفسهم إن كنا حقا نستحق هذا الأستقلال الأدبي. لكنهم لا يريدون أن يفهموا أن التجديد يعنينا بقدر ما كان أدبهم الإنشائي يعنيهم.

ليس من الضروريّ أن يقوم إنتاجنا على حسّ تقييمهم واعترافهم. إنهم يصفوننا بالعنكبوت الذي ينسج نسيجه من أحشائه ويصفون أنفسهم بالنحل الذي ينتقل من زهرة الى أخرى. كان تقديرهم دائما للقديم عبادة سواء لما يقرأون أو يكتبون أو يترجمون. كانوا شاهدين على ديمومة غرورهم في مختلف المجالات الأدبية دون أن ينتظروا منا أيّ تجاوز لمرحلتهم. ينتظرون منا أن نفني عمرنا الأدبي في تفسيرهم وتلخيصهم والاعتراف بهم بطاعة كما فعلوا هم مع أسلافهم. لكن ما هي قيمة الإبداع الذي تركوه لنا حتى يستحقوا اهتمامنا وولاءنا؟ إنّ وصفهم الإنشائي كان يشرح نفسه بنفسه. كانوا يعتقدون أن قدرة السلف أقوى دائما من قدرة الخلف. شرحوا كل التفاصيل لعدم إيمانهم في إدراكنا. أحيانا تتعادل الحاشية مع النصّ إن لم تفقه. لم يكن منتظرا منا سوى أن نلبس أثواب أدبهم كما قاسوها وفصلوها وخاطوها لنا. صحيح أننا نجتاز مرحلة نبالغ فيها أحيانا في نقد الماضي الميت التي تلهينا عن الإبداع في واقعنا الجديد الحيّ. لكن فترة الإبداع لا يمكن أن تتكامل إلا بعد أن نتخلص من أكبر قوة تشدنا الى الخلف. وكما قال ماركس: "فليس علينا أن نعاني فقط الآلام بسبب الأحياء وانما بسبب الموتى أيضا: فالميت يمسك بالحيّ!..."[1].

إننا لا نسعى الى أن نعدم كل ما هو قديم لمجرد صفة القدم إنما نريد أن نتحرر من كل ما يشدنا الى الخرافات والرموز المخيفة

(1) رأس المال، المجلد الاول، ص ٧.

والحصار. لن نترك الحياة تختار لنا كما يقرر جيمس بلدوين في روايته (غرفة جيوفاني): "نحن لا نختار أصدقاءنا، ولا أحبّاءنا، الحياة تختارهم لنا". هذه الفقرة تروق كثيرا لأسلافنا، لأنها تجعل العلاقات تتم بشكل غيبي، بدون أية إمكانية للاختيار الحرّ. تروق لهم ربما إلى حد اتخاذها شعارا لهم ما دامت تعزز لهم حياة التسليم بما يحدث دون اختيار شخصي، دون معاكسة للقدر أو اختيار للظروف. أما نحن، الذين نسعى الى الانفصال عنهم، فسندافع عن مستقبلنا بلا ميعاد مع ملائكة أوشياطين.

www.mlazna.com
^RAYAHEEN^

الرفض وقبح العالم

لقد تَرسّب في ذهن الإنسان أن هذا العالم مليء بالقبح، وأقبح شيء في هذا العالم هو العالم نفسه. كل محاولة إذن يبذلها الإنسان هي من أجل تجميل ما في العالم من قبح. وهنا نستثني، في هذا المجال، هؤلاء الذين مازالوا يحتفظون بروح النزعات الفردية التدميرية والتشويهية (مثل الفوضوية، المستقبلية والدادائية...الخ) بحكم طبيعة الحياة نعرف أنّ كل ما يخضع للنمو والتطور، بيولوجيا وذهنيا، أخلاقيا وسلوكيا، يبدأ مسخا (قبحا) أي أن كل شيء سابق على ما هو عليه الآن، والهدف هو أن ينتهي كمالا (جمالا). وللبناء والهدم توجد وسائل كثيرة: فكل إنسان يختار وسيلته. وإذا كان الإنسان يدرك وسيلته متأملا نفسه أكثر مما يتأمل غيره فهذا يعني أنه يعرف ما هو جميل وما هو قبيح في نفسه أكثر مما يعرف أحدهما في غيره. لكن ينبغي للمتأمل ذاته أن يعرف كيف ينتشل نفسه من الغوص الذاتي المتوحد بشكل مرضي في الأوان المناسب وإلا فلن يرى و يتخيل سوى نفسه جسديا وذهنيا. إنّ دوام التركيز على شيء بعينه يتحول الى لا تركيز، وهذا اللاتركيز يخلق السأم والدوار. وهنا ينعدم الفعل الذي يصل الذات بالموضوع. الحكمة القديمة "إعرف نفسك" تدعو الى التأمل الخلاق لفهم العالم وقبول طبيعته

من خلال الذاتية. لكن أندري جيد يقيّم هذه الحكمة الدلفية (نسبة الى معبد أبوللو في دلفي) بحيث يعتبرها حكمة مضرّة مثلما هي دميمة. إن كل من يتأمل نفسه بشكل مرضي قد يوقف نموّه: فدودة القزّ، التي تريد أن تتعرف على نفسها وهي تنمو، لن تتحول أبدا الى فراشة. لكن جيد نفسه كرّس معظم كتاباته محاولا التعرف على نفسه بدءا من طفولته البورجوازية البروتستانتية المدللة الى آخر حياته بين أحفاده. لقد أخضع حياته لنظام دقيق لم يكن يحيد عنه حتى في الظروف الحميمة لديه[1]. وكان مستعدا أن يتخلّى عن رغبته إذا طولب منه أكثر من هذا المبلغ.

إنّ سارتر يوافق جيد بمعنى آخر: "إن أقصر طريق الذات الى الذات نفسها يمرّ من خلال التواء نظرة الغير". أو: "إنه لمن المستعذَب أن يكشف الإنسان نفسه في عيون الآخرين الأخوية" كما يقول في كتابه "قضايا الماركسية". من هذا يتبين لنا أن الإنسان حتى حين يكون لنفسه إنما يكون لنفسه المتعددة الموزَّعة في سلوكه وملامحه مع الآخرين. إنه ليس وحده.

محكوم علينا إذاً بالمخيِّلة المبدعة لمعرفة ذواتنا وتجاوزها نحو الأجمل شجباً لقبح العالم ورفضه وقدرتنا على تجميل حياتنا وإدامتها بالخلق السامي. ولكي يكون للإبداع قيمته الإنسانية فينبغي أن يُنجَزَ بما أشار إليه رابلي Rabelais: "العلم بدون ضمير

(١) يحكي عنه هنا في طنجة أتو إيمرسون Otto Hemerson رسام سريالي أن شبان السوق الداخلي Zoco Chico الداعرين كانوا يلقبونه بالمسيو المائتين وخمسين فرنكا، لأنه لم يكن يدفع أكثر لمن يصاحبه الى الفندق.

ليس إلّا كارثة للروح". الإلحاح هنا على الضمير هو محاولتنا نفي المهزلة التي تتصف بها حياتنا.

أكيداً أننا عندما نتكلم عن أزمة الضمير، الأخلاق والسلوك، في الإبداع، ندرك جيدا خطورتنا مع بعضنا البعض. إنّ الإنسان الذي يعلن: "إنني أبادر بالضحك على كل شيء حتى لا أبكي..." فإنه إمّا هو يفهم العالم بجبن أو يَنْغَمِضُ عليه أو هو يحاول إخفاء ذلّه في حماقة. في هذه الحالة يكشف عن قوته أوضعفه، لكن، في كلا الحالين، يحسّ بالكارثة التي تهدد حياته. إن كل صدمة تولّد الإحساس بصدمات أخرى، في الواقع أو في الخيال أو في الوهم. هنا يلجأ الى تعويض ما قد ينسى به الشيء الثمين المفقود. مثل هذا الإنسان يخشى أن يقوده حزنه الشديد الى الجنون أوالموت. وبالمثل يمكن أن يقوده ضحكه الهستيري الى نفس الحالة الحزينة التي يخشاها.

يعتقد برغسون أن هناك نوعين من الحرية: الأنا السطحي والأنا العميق. الأول مستلب، لا حرية له، خاضع للمجتمع، والثاني يفرض شخصيته وحريته على المجتمع. وهنا يتجلّى نداء البطل والقديس. وهكذا يصطدم جيد ببرغسون. لكن، أحيانا، يتغلب نداء الواجب العام على الواجب الشخصي كما حدث لأورست، هاملت ودون كيخوتي. هؤلاء الضميريون لم يبادروا بالضحك على كل شيء حتى لا يبكوا. إنهم يواجهون كارثة مثاليتهم بمنتهى الجدية. كل على طريقته وحوافزه رغم أننا نتنبأ بانهزام بطولتهم عند بداية معاركهم. إنهم غالبا ما يعيشون

مجانين ويموتون عاقلين كما حدث لدون كيخوتي. إنه الجنون الذي يجعلنا عقلاء كما قال عنه أونامونو. فهل خالق هذا العالم، أيضا، أراد أن يتخلص من تأمل ذاته ليرى نفسه فيما خلق؟

العالم مفروض من خلال تأمل الذات والتفاف نظرة الغير. إنه يدعو الى فهمه من خلال الذات والغيرية. أن تكون عاقلا أومجنونا، بطلا أو جبانا، سويا أو شاذا... أنت موجود بالقبول أو بالرفض. فهمُ العالم والعيش فيه هما إذاً محاولة إنجاز ما هو جميل عوض ما هو قبيح ليحصل أكبر امتلاء. هذا يعني أن الإنسان يقبل العالم ويرفضه في آن واحد، لكنه موجود حتما بالقبول والرفض معا.

أهو صحيح أن الأشرار لاضمير لهم؟ لقد كشفت بعض التجارب الإنسانية أن ضميرهم يستيقظ بنفس القوة التي كان مضغوطا بها ضميرهم. الضمير هو الذي قتل الأمّ والابنة في "سوء التفاهم"[1] عندما اكتشفتا بشاعة جرائمهما. الجرائم، في هذه المسرحية، تُرتَكب من أجل هدف: الأمّ تريد حياة سعيدة تعيد إليها ذكرياتها حالمة بعودة ابنها "يان" المغترب، والابنة تعذبها سعادة تتمثّل لها في الشمس، البحر وحبيب مجهول. كانتا أسيرتا فعلهما. إنّ تحررهما من الفعل الشرير هو بداية حريتهما، لكنها حرية تحمل موتها في ميلادها. إنهما لا تستطيعان فعل الخير لتمحوا شرّهما، ولو على سبيل التجربة، كما حدث لجوتز Goetz في "الشيطان والرحمان" لسارتر. إنها

(١) مسرحية لكامو

حرية فقدت نفسها الى الأبد، لأنّ الأمّ وابنتها حكمتا على تفسيهما بالعدم مسبقا دون وعي. تيقظت حريتهما على حساب إعدام حرية الآخر. لهذا تبقى الحرية المطلقة هي تلك التي لا ترتبط بموضوع. وهذا هو المستحيل. إن الإنسان بمجرد ما يولد يواجه موضوعه خيرا أو شرّا: يبدأ خيّراً وينتهي شريراً أو بالعكس أوينتهي كما بدأ.

لقد حاول أندري جيد أن يعالج في روايته "أقبية الفاتيكان" مشكلة هذا المستحيل، لكنه فشل. كان لافكاديو Lafcadio يشاركه الجلوس في المقصورة fleurisoire (شيخ في حوالي الخمسين من عمره). كان الشيخ قد خرج الى الممرّ ليتهوّى عندما انقضّ عليه فجاة لافكاديو ودفعه من بوابة العربة التي فتحها باحتيال. وهكذا أعطى لنا جيد مثلا للفعل الحرّ سماه فعلا مجانيا، فعلا بدون أيّ دافع في نظره، لكن غاب عن جيد أنّ أيّ فعل لا يكون إلاّ بدافع عقلي أونفساني مع ضرورة تغلب أحدهما عند حدوثه. لقد ظنّ لافكاديو أنه قد حقّق فعله العبثي دون أيٍّ من الدافعين. وسيعترف فيما بعد أنه قد ارتكب جريمته دون وعيّ أو كما لو أنه كان في حلم. إنّ جيد لم يفكر في التحليل النفساني (أو تجاهله وهو يكتب روايته) الذي يثبت أن الفعل الذي يظهر لنا بلا سبب هو أكثر الأفعال ضغطا. إنّ حوافزه تكون أكثر تغلغلا وتشعُّباً فيما يفلت من لاشعور الإنسان. قد يكون فعل لافكاديو في رواية أقبية الفاتيكان متغلغلا فيه مثل المجرم

www.mlazna.com-RAYAHEEN

لاندرو Landru[1] الذي كان يقود ضحاياه بكل أدب ولطف الى أفران الموت، لكنه لم يكن خلوا من أيّ دافع مرضي. إنّ ما نتفق عليه مع جيد هو أنّ جريمة بطله في أقبية الفاتيكان ليست عادية.

الموت الإجرامي إذاً يتحدد معناه بقدر ما نملك حياله من خيال في العالم. "إذا لم يكن لنا خيال فالموت شيء فادح، وإذا كان لنا فالموت شيء عظيم". هكذا يقول سيلين في روايته (رحلة الى نهاية الليل Voyge au bout de la nuit) .

إنّ ضعف خيال جورج ساندهايم (البطل المجرم في رواية القفص الزجاجي لكولن ويلسن)، الذي فهم أشعار وليم بليك فهما مغلوطا، هو الذي كان يدفعه الى ارتكاب جرائمه وتشويه ضحاياه عمدا ليؤكّد تقبيح هذا العالم، وقوة الخيال عند دامون ريد، المختصّ في شعر بليك، والذي كان فهمه له معقولا، هو الذي دفعه إلى إيقاف هذه الجرائم ليؤكّد مفهوم تجميل ما في هذا العالم من قبح. لقد ظهر في نهاية الرواية أن ساندهايم شخص طيب، لكن خياله ضعيف ولم يجد من يستأصل منه جرثومة الشرّ من جذورها في الأوان المناسب. إنّ كل الظروف التي عاشها، عائلية واجتماعية، ساعدت على جعله شخصا فاقد الثقة في هذا العالم، إنه لم يكن يعرف كيف يصرف طاقته الهائلة. أمّا دامون ريد فقد كان يعيش في كوخ قانعا بحياة متواضعة، متأملا في أفكار كتبه وأبحاثه التي يكتبها عن شعر

(١) قتل عشر نساء وغلاماً في فيللاه. أنكر دائماً جرائمه. حوكم عام ١٩٢١ وحين اعترف أدين وأعدم عام ١٩٢٢.

بليك وحب عفيف لفتاة في رعاية صديق. الخيال المجدي إذن، الذي هو "خلاصة مُركَّزة لكافة القوة في الخيال" كما كتب كارل يونج، هو الذي جعل من دامون ريد نقيض ساندهايم. وقد يكون من المجدي، في عصرنا، الذي لم ينجح بعد في دمج إنسان طبيعي في مجتمع حضاري، لو أن أطفال اليوم يُربَّون تلك التربية الإغريقية التي قال عنها أفلاطون: "إنّ الأطفال الإغريقيين كانوا يُعَلَّمون أن يحبوا ما هو جميل وأن يكرهوا ما هو قبيح".

إذا كان القبح والجريمة مرتبطين بضعف الخيال فإنّ ما هو جميل مرتبط بقوة الخيال والفراغ الذي بينهما مَوات. كلّنا نطالب بنصيبنا من السعادة على حسابنا، وإذ نرى القدر أعمى في توزيع الحظوظ يعمينا حقدنا على غيرنا وعلى أنفسنا فنغتصبها على حساب الآخر. وكلما تضاعف قلقنا يصير كل واحد منا قدرا قاسيا على الآخر وعلى نفسه، لكن رفضنا للعالم بالشرّ ليس ماديا دائما كما يحدث في "سوء التفاهم" لكامو. شوبنهور، مثلا، لم يكن فقيرا، مع ذلك فقد عاش طوال حياته يحتمل الحياة ولا يعيشها. كان يقاوم بعناد مفهوم: الحياة جميلة لمن يريدها. إنّ شدة حرصه على حياته[1]، وكراهيته الساخرة للناس وشكّه البالغ فيهم وأقواله اللاذعة في المرأة (يقابلها حبّه المفرط للمسدسات والكلاب) ليس إلاّ تفريجا عن عصابه المزمن. ومعلوم أن نتشه تأثّر به في هذا المعنى. غير أنّ ميزة شوبنهور هي أن رفضه للعالم كما هو لم يكن مؤذيا لغيره مباشرة لأنه لم يكن

(١) عرف عنه أنه لا يبالي بالموت عندما يتحدث عنه، لكنه كان يخاف أن يموت مغتالاً فيحمي نفسه بوضع مسدسات تحت مخدته ويهرب من الكوليرا، في الوقت المناسب.

اجتماعيا على الإطلاق، لكنه، في العمق، يشارك في تنغيص مشاعر الغير تجاه العالم مادام الانسان ليس، فكريا، لنفسه كلية. لقد عاش مراقبا حياته وحياة الناس، من بعيد، بما فيه الكفاية. من هنا كانت مأساته ومأساة الذين آمنوا بأنّ الحياة ليست سوى موت بالتقسيط.

إذا كان الوعيّ قد ساعد الإنسان على تخفيف بعض ما يخافه في هذا العالم فإنه أيضا قد سلّط عليه أسبابا أخرى من الخوف. قديماً كان خوفه لا يتجاوز محيطه. اليوم غزاه قلقُ العالم كله. في العصور الوسطى، مثلا، ظل الإنسان يحب أخاه الإنسان بواسطة الدين أما اليوم فهو ليس واثقا حتى من حبّه لنفسه. وما دام العالم مخيفا (قبيحا) فإنّنا نناضل سعيا لمحو هذا الخوف. لذلك تخيّل كثير من كتّاب اليوتوبيا الروحية والمادية، من أفلاطون وتوماس مور إلى جورج هربت ويلز وألدوس هكسلي، مجتمعات مثالية حيث لم يعد فيها الإنسان يشكو من العبودية والخوف على حياته. في "عالم جديد شجاع" أو "العالم الطريف"، في ترجمته العربية، لهكسلي، نرى الإنسان، شبه المطلق، ينتصر على الأمراض وبشاعة الشيخوخة حاملا معه شبابه عند موته. يكفي تناول قرص أو قرصين لينتقل إنسان هذا المجتمع الطوباوي من حالة القلق الى حالة الطمأنينة.

كل هذا يعني أن الإنسان في حاجة مسيسة الى عيش رائع وموت أروع مما عاشه، رغم أنه ليس هناك، في الواقع، موت رائع أو أروع...! يقال بأنّ هكسلي تحققت له رؤياه الرائعة أثناء

احتضاره؛ فلقد قال لأحد الذين كانوا حوله: "أقفل النافذة. إنّ ذلك رائع! (وأضاف:) "كنت أعتقد ذلك". ثمّ مات!

إنّ ما يطلبه الإنسان هو القبض على وجوده الذي ينفلت منه في كل لحظة، لكن مجتمعا واحدا من هذه المجتمعات الطوباوية، الكلاسيكية والمعاصرة، لم يتحقق بعد. ربما لانعدام التوازن بين الواقع والخيال في الأدب والواقع والخيال في العلم. هنا قد يصبح الفكر الخيالي موحيا فقط بالتسلية الساخرة رغم أنه قد يكون مكتوبا بروح الجد.

هل يستحق بطل "الجحيم" لهنري باربوس تعويضا من الحياة هو الذي اختار العيش من خلال ثقب في الجدار يطلّ منه على غرفة مجاورة يكشف له عن جزء من جسم امرأة تتعرّى وأحيانا عن وضع أكثر شهوة هو المحروم؟ إنّ لكل شخص الحقّ في أن يشكو سوء حظه، لكن لن تكون لشكواه أية مؤازرة إذا كان بطل وشهيد نفسه.

بدهيا، الإنسان يخشى ضياع أناه في أنوات الآخرين، لذلك يلجأ الى تحصين إنّيته. إن الكتاب المقدس يؤكّد له "ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم وخسر نفسه"؟ لكنه أيضا يشتكي من إهمال الآخر له مادام الإهمال يهدد كينونته في مجاله. كينونته هذه هي يقين وجوده ها هنا وليس وعدا ميتافيزيقيا بحياة غير ما هي عليه. إنه يطالب بالتعويض ولو من خلال ثقب في باب، لكن أيضا ما هو هذا التعويض؟ أليس هو رغبة في امتلاك أنوات الآخرين واسترضائهم وجعلهم يضخّمون أناه ولو كان ذلك على

www.mlazna.com-RAYAHEEN

حسابهم؟ أليس أنّ إرادته هي أن يكون نفسه في حرية الآخر؟ فالغيرية ليست في هذا المعنى سوى وسيلة للاستحواذ على الغير لإرضاء الذات كما يقول نتشه. إنه يحبّ أناه ويكرهها معا: يحبّ أن يجلس وحده، يختار مقعده بعناية في السينما حسب عقدة بروزه أو رهبته، في المقهى، في الحافلة أو يستلقي على الفراش دون رائحة الآخر الى جانبه... ويختار موته بنفسه في حالة يأسه المطلق. وفي نفس الوقت يشتاق الى التّماسّ والتلاحم مع شخص ما يثير فيه إحدى رغباته. وما أن يتماسّ ويلتحم في حميمية مع الآخرحتى يستدعي الى ذهنه مله من هذا العناق الذي يسلبه الإحساس بالوهيته. هذا الهروب المطاطي من ذاته الى الغير ليس إلاّ اختبارا لقوة الانجذاب المثلي والضدي. لكن ما يؤلم تذمره اللذيذ هو أنه بقدر ما يتمطط يتلقى الضربة المعاكسة المرتدّة اليه. لهذا يحرص على تمطيط نفسه بحذر وقياس حتى لا ينقطع عن نفسه ويضيع في جاذبية الآخر. وحين يفشل في ممارسة تناقضه، عزوفه ومله يلعن الظروف ويعجب لانسجام الآخرين. إنّ حالة مثل هذا التناقض تنطبق على جيرارد سوروم بطل "طقوس في الظلام" لكولن ويلسن: إنه يشتاق الى معرفة الناس، وحين يجتمع معهم يملّهم بسرعة ويحتقرهم وهو لم يفارقهم بعد. إنه في الوقت الذي يعلن فيه "أنّ كل ما يحيا هو مقدس" يعقبه شعور حادّ بعد مكالمة تليفونية مع جيرترود فيقرر أنّ الناس جميعهم خنازير. إنّ مثل هذا الإنسان قد يعزّي نفسه قائلا: إنني في حاجة الى معرفة ذاتي أكثر مما أنا في حاجة الى معرفة غيري. وهنا يكون ضدّ حريته. إذ

في مفهوم كريستوفر كولدويل أن الإنسان يتحرر بتحقيق نفسه عن طريق المجتمع وليس بتحقيق نفسه عن طريق مقاومة المجتمع.

هناك من ينظر الى الغيرنظرة ساتورنوس الى أولاده؛ فإذا لم يجد من يفترس، من صلبه أو غير صلبه، يتجه الى نفسه بالذات ليسقط في عدمية مطلقة ليضاعف قبح العالم.

لسنا في حاجة فقط للمحافظة على حياتنا: فنحن ملزمون أيضا بمكابدة سأم الحياة ولا معقوليتها.

إذا كان مما ترسّب في ذهن المتشائمين هو أنّ الحياة لا تستحق أن تعاش فإنّ د. هـ. لورنس يكافح هذا اليأس بقوله: "الداعي الوحيد للعيش هو أن يعيش الإنسان ممتلئا بالحياة". لكن الإمتلاء بالحياة كثيرا ما يؤدي الى التخمة والملالة كما هي حال دينو في "السأم"[1]، لذلك نرى من يعيشون حياتهم بالتقسيط يحتملون الحياة أكثر من الذين يعيشونها دفعة واحدة. إنه كلما تعمّق الوعي في فَهْم العالم زاد تناقضه وغرابته. قال لي شخص: "إنّ أفضل طريقة لفهم الحياة هي أن تكون متميّزا جدّا عن الآخرين في شيء". هو يعرف إذاً أن كل الناس متميّزون في شيء، لهذا أضاف مؤكدا على "جدّا". هذا الشخص المتميّز جدّا لا يرافق إلاّ السائحات الهرمات، الأرامل والمطلقات، ولا يستطيع أن يشرب أكثر من كأس في حانة واحدة. إنه يعتقد أن الكأس الثانية هي بداية التنويم الذي يُفقده حقيقة وصفاء نفسه. إنّ تأمل

(١) رواية لمورافيا.

الغير، الذي يستغرق أكثر من تناول كأس واحدة، هو سلب للذات. وأعرف شخصا آخر لا يستطيع أن يضاجع امرأة أكثر من مرة. إن المرة الثانية معها تصيبه بالعجز وتثير فيه رغبة خنقها. هاهنا المشكلة: مطلوب مني إذاً أن أفهم حالتيهما معا كل في تميّزه الشاذّ. إذا عجزت فهذا يعني أني لا أفهم العالم إلا من خلال تجربتي الذاتية. هكذا يتحتم عليّ محاولة فهم تجارب الآخرين كل في تميّزه. هنا يصبح تعميم السلوك باطلا.

يبدو أن الإنسان متطور مع نفسه أكثر مما هو مع الغير. يسهل عليه أن يغفر لنفسه أقبح سلوك و أبشع الجرائم، لكنه يستصعب أن يغفر لغيره ما قد يبيحه لنفسه. فهو من طبيعته أنه يعرف نفسه جيدا، لذلك يحافظ على أعمق علاقته معها؛ لأنّ الإنسان، في آخر المطاف، خسر نفسه أو ربح العالم أو هما معا، ليس له سوى نفسه ليعانقها على علاّتها.

إنّ التضخيم، الذي هو صلة بين الكذب وخيال الحقيقة، هو التضليل الواقي نَفْسَه من الهزيمة في موقف ما. وكثيرا ما نتساءل: لماذا يضخّم الإنسان أناه إلى حدّ تضليل نفسه والغير؟ لماذا يُعَدد ما يُوَحَّد ويُوَحِّد ما يُعَدَّد؟ لماذا يتأمل نفسه بجنون حتى يمنع جذوره من أن تنمو لها أجنحة؟ هذا الإنسان، العنيد في عدم السماح لنفسه أو لغيره بلحظة جناحية، قد لا يمنع نفسه من أن يطير، لكن ينبغي له أن يعرف كذلك أيّ نوع من الأجنحة ستكون لجذوره إذا هو أراد أن يطير. أهي أجنحة نملة تطير أم أجنحة نسر؟ أهي أجنحة شمع (مثل جناحي إيكار) أم هي

أجنحة فولاذ؟ على هذا الأساس، الإنسان، في العمق، لا يمانع في الخروج من ذاته، لكنه يخشى أن يفلت من فَلَكِه وحدته ليجد وحدته مضاعفة في الجماعة. إنه إذن يطلب ضمانة...! إذا حدث أن صُدِمَ مرة أو مرات فقد يرجع الى نفسه بدون خروج. قد يفقد، أيضا، حتى الأمل في العودة إليها؛ إذ كل إطلاق لا يعود بنفس القوة التي انطلق بها. لذلك، فالإنسان يعرِّف نفسه للآخرين. يحذرهم أو يطمئنهم على شخصيته: أنا أفكر هكذا، أحب هذا وأكره ذاك، الى آخر ما يقبله ويرفضه في هذا العالم. إنه يعرض جميع مؤهلاته. وبالمثل يحاول أن يتعرف الى أنوات الآخرين العميقة والسطحية مضحيا بذاته من أجل اكتساب سلوك ما قد يضمن له اعترافهم بوجوده. لهذا يختار هذا الإنسان المتميز أن ينضمّ الى هذه الجماعة أو تلك، بعد أن تتكشف له ميوله الى إحداها[1] ليحقق معها قول سورم (بطل طقوس في الظلام لكولن ويلسن) : "الحياة تبتهج للحياة". لكن الاندماج لا يؤدي دائما الى الخلاص أوالمجد. إذ يمكن أن تتكشف له، في الجماعة التي ينضمّ إليها، عيوبه وعيوبها عارية فيتضاعف حياؤه إزاء نفسه. إنه لا تتاح له نفس فرص التضخيم التي يجد فيها مجاله للخداع الذاتي والتعويض الحرّ مع نفسه. هنا يضطر الإنسان الى إيجاد حلّ مع نفسه ضمن الآخرين أو بعيدا عنهم الى الأبد مستعيدا حنينه الرومانسي الى ذاته الحميمة التي يعرفها جيدا، وقد لا يحيد عن معانقتها أبدا. مثل هذا الحنين كان عزيزا على رينه ماريا ريلكه

(١) يقول جونه: الميول تتكشف (أو تتربى) في الجماعة، أما العبقرية ففي الوحدة.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

R.M. Rilke الذي لم يؤمن إلاّ بوحدة الإنسان (أو بوحدة الوجود كما آمن بها شيللي)، لكنها الوحدة التي لم تنفصل عن الخارج: فهي ليست وحدة إيملي ديكنسن التي أغلقت على نفسها تماما بسبب حبّ فاشل مع راهب، وكذلك مي زيادة في أيامها الأخيرة.

أساسا، ينطلق الإنسان، في الحكم على الأشياء، الأحداث والناس من خلال تجربته الشخصية: فقد يظلّ حكمه ثابتا على تجربة لم يعشها أو عاشها من قبل ولم يستطع أن يتخلص من رعبها. هنا تظل تجربة حكمه على الأشياء نسبية أو مُعَلّقة.

كنت مع محمد زفزاف في مقهى سنترال. كان جالسا معنا طفل يرشد السياح في النهار ويبيع الشوكولاته في المساء. اشترينا منه علبتين أعطيناهما لطفلين ليليبين مثله. دعونا الطفل ليتناول معنا قهوة. أنصتنا لمشاكله: إدمان أبيه على الشراب، محاولته ذبح أمّه مرارا، فراره هو من أسرته ومجيئه من الدار البيضاء الى طنجة، مطاردة الشرطة له عندما يقترب من السياح. حينما نهضنا سألنا:

– الى أين ستذهبان؟

قلنا له تلقائيا ضاحكين:

– سنذهب لنسكر.

تغيرت ملامحه وتوترت. قال منزعجا:

– ستذهبان لتذبحا الناس.

هكذا إذن، فكل من يذهب ليسكر، حسب تجربته مع أبيه،

هو ذاهب لمحاولة ذبح الناس. مثل هذا الطفل قد يتخلص من رعب تجربته وقد يلازمه طوال حياته. هنا يضطرّ الإنسان الى تطوير تجاربه الثابتة؛ إذ كل علاقة له مع إنسان هي تجربة جديدة تضع تجاربه الماضية في متحف نفسه وإلاّ فسيظلّ مسكونا بحالته المرضية. قد يساعده انتقاؤها على الحدس والتمييز، لكنها لن تحلّ له كل المشاكل من نفس النوع المخزون في نفسه. إنّ تجاربنا مثل خلايانا لانعوّض نفس العدد الذي يتلاشى منها يوميا: فما دام عيشنا هو موتنا اليومي بالتقسيط فكذلك هي تجاربنا: كل يوم نفقد الإحساس بجدوى تجاربنا التي عشناها.

إنّ علاقتي الأولى مع آسية لا يمكن أن تمتدّ الى كنزة رغم أنهما تتشابهان في كثير من الصفات والسلوك. كما أن علاقتي بكنزة ليست مطلقة. إننا نعيش تجربة نجاحنا وفشلنا كل يوم. الفرق بين أسية وكنزة هو أنّ تجربتي مع أسية كانت فشلا مستمرا معي ونجاحا مستمرا مع غيري، لكن ليس ضروريا أن يكون هناك امتداد لفشل في حب أو صداقة أو زواج... الخ. الفشل أوالنجاح نسبيان وليسا هما عادة مضمونة كما اعتاد أن يقول علماء النفس، لكن، أيضا، إلغاء التجارب بهذا المعنى لا يعني الانقطاع جذريا عمّا حدث. لا أقصد أننا سننظر الى بعضنا البعض كمادة خام يجب تكوينها، تطويرها والتفاعل معها من البدء. ما أقصده هو أن نتفاوت في تجاربنا رغم ما قد يكون هناك من التشابه والتّماسّ بين شخصين أو أكثر ضمن علاقة.

الإنسان، أساسا، قائم في ذاته. كل علاقة يتكيف معها خارج ذاته ليست إلاّ لقاء مع ذاته من خلال شفافية الآخر ومزاياه. ماهو أكيد لديه هو تَوَحُّده. إنه حتى وإن يجد شبيهه فيسيولوجيا أو ذهنيا فإنه سيعمد الى ابتلاعه ليبقى ذاته (حريته) هو. إنه حريص على أناه بالبناء ليصنع فردوسه أو بالهدم ليرتمي في جحيمه. قال لي شخص: "أعتقد أن الإنسان سيملّ حتى من الفردوس سواء هنا أو في العالم الآخر". فهمت منه أنّ الإنسان يحبّ قلقه الأبدي، لأنه يستمدّ منه اهتمامه بنفسه، عدم رضاه الشامل المولود منه، نيته السيئة التي تُعَمِّقها فيه خيبته بتكرار علاقاته الفاشلة فيظل يختبر بها قدرته على الخلق والإفناء. إنه ليس واثقا من شيء: فحتى في مدّ يده للمصافحة يحاول في جهد أن يلاشي سوء سريرته المتغلبة فيه معتمدا على حدسه في معظم الأحيان. فهو يميِّز ويكتشف: هذا تبدو عليه سِمَةُ الطيبة، هذه هي الرفيقة التي يحلم بها، هذا صديق، هذا خصم، أمين، غشاش، خبيث. ثم يكتشف أنه يتحتم عليه أن يحدس من جديد: أن يعيش تلمسه في ظلام البحث حتى يتأكد له وجوده. لهذا يلجأ الى ما هو عابر: يبتلع أيّ شيء على فجاجته مادام ما هو ناضج يستنزف زمنه أو هو غير مضمون. يحب المبالغة، البراءة، الغفلة والآني. إنّ عمر ذكائه الذي لم يتطور بعد يفقده صبر الإنتظار. الملل من الفردوس الموجود أو المتخَيَّل صار يدركه حتى الأطفال. لذلك، كل ما يبقى له هو الحوار لينسيه قلقه عن ذلك الصمت الأبدي المنتظر.

ماذا يريد الإنسان من هذا الوجود إذن؟ يقينا وجوده. إنه يحسّ أنه مفقود منذ ولادته: من الغيب الى الغيب. لهذا يكابد من أجل إمساك ذاته التي تنفلت منه. يتحسس نفسه في كل لحظة حتى لا يفقد الإحساس بوجوده، إذ أدنى حركة ومظهر في الوجود يحسّانه بوجوده. إنّ السكون هو مبعث قلقه الحقيقي. فقد تكون مجرد رؤيته ورقة ذابلة، غروبا، شيئا متعفنا، انكسارا، مرضا قاتلا لكي يُثار إحساسه بتلاشي نفسه. لهذا ينزع الى شدّ أناه الى الوجود الفردي. إنه يعمل على تجاوز حدود إمكاناته الفردية متجها الى نفسه. يحرص على ألاّ يكون موضوعا رغم أنه يعرف أن وجوده لا يتحقق إلاّ بموضوع. إنه لا يرضى بالعلاقة الموجودة بينه وبين الواقع. إنّ الواقع بالنسبة إليه مجرد وجود يحيط به. فنفسه هي الوجود الحقيقي الذي يبدأ بوجوده وينتهي بانتهائه.

الإنسان الخلاّق، الذي هو أكثر ارتباطا بهذا الوجود، يضيف في كل يوم صرخة احتجاجية جديدة الى الصرخات الإنسانية المسجلة في زمن الإنسان، لكن صرخته لم تحقق له بعد الرضا على وجوده. يظل ما يفعله مجرد محاولة لإنقاذ شرف وجوده بعد أن يئس من الأخلاقيات الجاهزة والخلاص الإلهي. أدرك أن الفرصة الوحيدة التي أتيحت له للتخفيف من قلق مصيره هي أن يعزّي نفسه بنفسه: ألاّ ينتظر العزاء من أحد. ليس هناك من نال اعتبار إخوته. أليس أنه، بعد أن أهين زمن الآلهة والأنبياء، لم يبق إلاّ زمن القَتَلة! إنه كلما أدرك حقيقة نفسه تفاقم سخطه على نفسه. زمنه

www.mlazna.com-RAYAHEEN

لا يتيح له فرصة الرضا الشامل على وجوده. مثاله هو أن يربح نفسه ويخسر العالم. بدهي أنه كلما اقترب من ربح العالم ابتعد عن ربح نفسه، لكنه هل يضحي بانفصاله التام عن العالم؟ إن العالم هو جسده الذي يكره روائحه ويحبّ لَـذاته. إنه ساخط على عاهاته وراض عن كماله، يلعن قبحه وفسقه ويعبد جماله وعفته. ورغم هذا التضاد والانفلات فإن رفضه يتحدد تأجيله بما يربحه أو يخسره مرددا قول شاعر:

إنما دنياي نفسي...
فإذا هلكت نفسي
فلا عاش أحدٌ
ليت أن الشمس بعدي غَرَبَتْ
ثم لم تشرق على أهل بلدٌ

إنه منتهى الكبرياء وحب الذات المَرَضي. أهو مازح أم جاد هذا الإنسان؟ إننا لا ندري إلاّ إذا عرفنا حياته والظروف التي جعلته يطالب بالوجود الموازي لوجوده: العالم موجود بقدرما هو موجود فيه. إنه بهذا التقرير ينفي حتى نفسه من أنه قد كان، مادام ينكر ما أسماه كيركيغارد Kierkegaard بـ"الإعارة"، ونتشه "العود الأبدي". لقد نظر الى نفسه كموجود جاء معه عالمه وذهب معه: سقط ضحية نفسه.

إنها حالة الرفض المؤجَّل، حالة خاصة، لكننا، بالضرورة، مشتركون في مثل هذه الحالة. إن قبولنا لمعنى حالة الإعتدال، لمبدأ الاستمرارية، ليس هو أيضا إلاّ تأجيلا مطولا رهينا بمستقبلية تفاؤلية غامضة.

نأتي الى العالم فنجده جاهزا على صورته: بدءا من الإسم الذي نتسمّى به حتى آخر موضة. وبقوة الرفض المعتدل أو المتطرف يصاغ وجود جديد على الصورة التي نريدها لأنفسنا. "خلق الله الإنسان على صورته". فحتى ضمير هذه الهاء يضعنا في التباس...! وما دام قد أعطيت لي فرصة الإمكان فليس هناك ما يمنعني من تحقيق وجودي بالفعل.

إن كل ما يملكه الإنسان هو عظمته التي تعزيه في مصيره، ولا يمكن أن تتجلى عظمته إلاّ إذا ناقض بالخلق ما هو موجود. وهكذا يثبت أنه إذا كان مجيئه غيبا عنه ومصيره غيبا عنه فوجوده هاهنا هو اطمئنانه والنقيض الذي يعزيه في مجهوله بما يحققه. إنه يراهن على أن يكون غير ما هو عليه. إن إضافة إنسان الى إنسان أو حلول إنسان محلّ إنسان لا يغير شيئا ما. لذلك يحرص الإنسان على أن يكون له زمنه وإبداعه حتى لا ينضاف الى التراكم البشري. وبهذا يفارق صيغة "الإنسان" ليصير" إنسانا".

إن هذا الإنسان أمامي، في هذا المقهى، لا أشك في واقعه الإنساني، لكنني لا أعرف شيئا عن قيمة واقعه. إنه بالنسبة لي: أنا محمد زائد هو الإنسان، وأنا بالنسبة اليه: هويته زائد واقعي الإنساني. وهكذا يتحدد الحكم على الواقع والحكم على قيمة الواقع.

مرة أخرى لا يعني هذا نفي ما يوشّج علاقة إنسان بإنسان. ما أقصده هو التمايز الإنساني والمفارقة. إن غايته السامية هي أن يحقق أبعد من وجوده العادي الذي وُهبَ له: أن يرى ماضيه مصقولا في حاضره وحاضره مُتجاوَزا في مستقبله.

www.mlazna.com
^RAYAHEEN^

محاكمة الأدب

لقد انتهى دور الأدب. هذا ما يردده اليوم بعضهم. منهم من لايزال يقرؤه بغير اهتمام كبير، منهم من كفّ تماما عن قراءة كل ما يمتّ بصلة إلى الأدب.

إننا نفهم منهم أن الاستمتاع بالأدب لم يعد مجديا، عُوِّضَ بالمتعة المادية. لكن هل وجد، حقا، هؤلاء العازفون عن الأدب في المادة التعويض الذي يغني حياتهم؟ إذا كانوا يحسّون بالفراغ الروحي فإن ريلكه قال عنهم: "إذا هو وجودكم اليومي يبدو لكم فقيرا فاتهموه. اتهموا أنفسكم بأنكم لستم شعراء بما فيه الكفاية لكي تجلبوا إليكم خيراته".

ما هي دعوى هؤلاء ضد الأدب؟ هل انبهمَ عليهم فهمه؟ أصار مملاً؟ أم يعد لديه ما يقدمه بعدما استكملت العلوم الإنسانية بنيتها؟ أي نوع من الأدب بالذات ينبغي إهماله؟.

إنها أسئلة كثيرة. لكن الرأي السائد، بين هؤلاء النافرين من الأدب، هو أنهم يستخفون بالغامض التافه. إنهم على حق إذا

كانوا ضد الألغاز (التي تشبه الدالات اللوغاريتمية)، أو تفاهة الوصف والحوار التقليديين[1].

إن حياتنا هي تجاربنا، لكن الكاتب الحقيقي لا يعلّم التجارب. إنه يوقظ الإحساس بها: "لم أجيء لأعلّم، لكن لكي أوقظ" كما قال ميهر بابا.

الكاتب لم يتخلَّ عن إيصال تجربته وتجربة الغير التي ينفعل معها ليخلقها من جديد. أحيانا، تجربة الكاتب الذاتية هي التي يبحث عنها القاريء، وتجربة الغير يرفض أن يتلاءم معها فيتجاوزها كواقع مادي أو لسذاجة تقنيتها وتفاهة موضوعها.

هناك من يرفض أن يؤكد له الكاتب ما يعرفه. يريد منه غير المعروف، الخارق للعادة. لكن الكاتب لايعبر فقط عن معنى وجوده حتى وإن أراد ذلك. "إن معنى كتاباتي، مثل معنى وجودي، هو انتصار لما هو إنساني" كما يقول جوته.

من حق القاريء أن يرفض أدبا وجوده موقوف فقط على الذين كتب لصالحهم.

هناك من بين القراء من يريد أن يفهم مسترخيا في شرود. قد تكون عينه على بيت من الشعر وعينه الأخرى على شاشة التلفزة، نصف انتباهه الآخر قد يكون مشغولا بلذة متخيلة أو مشكل. إن مثل هذا التشتت الذهني هو الذي يجعل من قصيدة مفهومة، مع التركيز الذي تستلزمه، قصيدة مبهمة فتُتَّهم بالغموض.

(١) في القرن التاسع عشر، كان الكتاب الناشئون يحاولون تقليد ستندال، بلزاك، فلوبير وجين أوستن في الوصف ومصير محتوم. واليوم يحاول الكتاب الناشئون الواقعيون تقليد همنغواي، جون شتاينبك وفتجرالد في الحوار والغاء التقريرية.

القاريء إذاً هو الذي خلق هذا الإبهام والغموض. وقد لاتكون القصيدة هي اللغز أو الإعجاز. في هذه الحالة، على القاريء أن يختار ميله. الشاعر أو الكاتب الذهني لايطلب من القاريء مطلقا أن يفهم نفس المعنى الذي يقصده. ما يبغيه هو أن يكون لشعره أو نثره معنى ما أو مجرد إحساس في ذهن قارئه، لأن تطابق الفهم مستحيل أو هو قد يفسد سحر الفن. وقد يحدث أن يخلق المبدع لنفسه ويتمثل المتلقي ما يوحيه النص أكثر مما يعنيه النص ذاته. وهذه أسمى غاية بين المبدع والمتلقي.

هدف الكاتب ليس هو أن يجد نفسه بكليته في نفس قارئه، وإنما المهم، الأكثرجدوى، هو أن يجد القاريء نفسه فيما يقرؤه في علاقة مع العالم. وقد يحدث أيضا أن ينزعج المتلقي إذا كشف له الناقد أو المبدع نفسه (من خلال استجواب أو نصّ تجربته الأدبية) عن مفهوم غير الذي فهمه هو بنفسه. هناك سحر بين المبدع والمتلقي إذا انكشف فقد سموّ سرّه.

الحالة التي يُقرأ فيها العمل الأدبي لها أيضا علاقة بالتركيز والشرود، بالإحساس والخمود. إن أزمة ما، خاصة أو عامة، اقتصادية أو سياسية، تُعسر فهم الموضوع أو تيّسره. الموضوع قد يخضع حتى لفصول وتقلبات الطقس، فالعمل الأدبي داخلي وخارجي معا. وإذا كان الأدب (أو أي فن) لا ينجز إلا بمزاج وطقس خاصين فلابدّ أيضا من أن يُقرأ في ظروف خاصة تساعد مزاج القاريء وتلطفه لاستيعاب مزاج الكاتب الذي كتب به عمله.

عندما كانت إفيش مع ماثيو (بطلان في دروب الحرية لسارتر) في اللوفر عبّرت لماثيو عن نفورها من صورة غوغان الشخصية. أجابها ماثيو بأن غوغان رسم صورته وهو مريض.

ليس صدفةً أن بودلير كان يعطر البُسُط ويعبّق بيته بالبخور وينبّه حواسه بالحشيش ورامبو يكتب «فصل في الجحيم» وهو يلعن العالم جهرا ويبصق حوله في سخط. أو كما يقول نيتشه: «إنه يستحيل على المرء، فيما يبدو لي، أن يكون فنانا دون أن يكون مريضا»، ليس المقصود هنا خلق نفس الظروف المطابقة لفهم عمل أدبي عميق. إن تلك الظروف نفسها تفلت حتى من الكاتب نفسه. قد يتطلبه بذل جهد لخلق نفس الجو والمزاج، اللذين يتكلفهما القارىء، للإحساس بعمله الأدبي مرة ثانية. إن مزاج الإبداع ليس ديمومة. إنه شعور في زمن نفسي وبيولوجي متذبذبين. كما أن مزاج القارىء، في الفهم، لايختلف كثيرا عن أحوال الكاتب في كشف الحقائق. الكاتب أيضا ينطبق عليه نفس مفهوم التشتت الذهني والحالة الخاصة والعامة وهو يكتب. إن العمل الأدبي التجريبي، مثلا، تغلب عليه نزعة الإحساس به أكثر من فهمه. إن وعي الكاتب التجريبي يخضع لانفعاله وترابطه تجاه تجانس الكلمات وتجزيئها كما فعل جويس خاصة في يوليسيس وسَهَرٌ على فينغنز حيث كان يفضل كلمة جميلة في تركيب جميل على امرأة في أروع جمالها وزينتها. مثل هذا الجهد للفهم والإحساس يحدث أيضا مع كافكا. لابدّ إذاً من أن يكون القارىء مستعدا لقبول فكرة الإحباط التي تواجه مصير الإنسان بلا شفقة.

هل يريد، جديا، هؤلاء الزاهدون في الأدب أن يتخلوا نهائيا عن أشدّ أنواع التعبير الذي كلف الإنسان كثيرا من الشقاء ليتقن فنه...؟ إن بعضهم يرى أن علة هذا التغاضي هو أن الأدب يعمّق مأساة الإنسان أكثر مما يستأصلها سواء في "أوديب ملكا"، "كانديد" أو في "الأرض" لزولا. لكن يبدو أن هؤلاء ينظرون إلى العمل الأدبي كدواء لعلاج أمراض الإنسان النفسانية والاجتماعية والسياسية. وهذا خطأ. إن الأدب قد يكون تعبيرا عن علل، لكن ليست له وصفة لعلاجها مباشرة. هناك علوم إنسانية أخرى كفيلة بعلاجها. الأديب لا يقدم برهانا يقينيا عن فكرة البعث، لايدخل البشر إلى الفردوس أو الجحيم، لايعد بشيء، لأنه ماهو بإله وماهو بنبي. إنه يخلق الحوار والبحث. مهمته هي أن يكشف عن السلب والإيجاب في الإنسان. يُمرِّد ولكنه لايخطط.

لقد بدأتْ محاكمة الأدب لدى ظهور العلوم الإنسانية مستقلة عنه فيما كان يحتكره الأدب. كان هدف الأدب هو إشراك الناس في تجاربهم وشرح لهم مشاكلهم الاجتماعية والسياسية. حين كانت العلوم الإنسانية في بداية نموها وتطورها كان الأدب ما يزال يملك مشروعية النيابة عنها. كان ضروريا، مثلا، أن يتجند زولا في عصره ليعرض شرط العمال في جيرمينال.

الدعوى العامة ضد الأدب، في رأي بعضهم، هي أن الأدب إذا كان عنصرا من الإيديولوجية العامة فلماذا يتخلى عن الإيديولوجيات الأخرى؟

www.mlazna.com-RAYAHEEN

لم يعد الأدب الأسلوبي، الذي هو غالبا وهم، ينوب عن الحقائق. إنه غير قادر إلا على طرح المشاكل الإنسانية ووصفها وتحليلها من خلال التجربة وليس من خلال التنظير. صحيح أن المذاهب الفكرية هي أيضا لم تستطع بعد أن تؤثر في الإنسانية إلى الحد الذي يجعلها تعيش أسمى قيّمها ضمن فرضياتها المتخيلة.

لقد اكتشف شوبنهور ونيتشه أن الإنسان عقلاني وعاطفي معا. وظهر فرويد وأتباعه ليؤكدوا ويهيكلوا الدوافع غيرالعقلانية في الإنسان: أخرجوا الإنسان من الفلسفة والأدب وأدخلوه إلى العلم التطبيقي.

وهكذا صدر الحكم على الأدب الذي نفهم منه أن الأديب إذا أعطى حلاً ما لمشكل إنساني فعلى القارىء أن يعتبره وجهة نظر فقط.

اتهام آخر يوجه إلى الأدب هو أنه دعاويٌّ وسمسار. هذا المفهوم صحيح إلى حد بعيد مادام الأدب له تجاره ومشعوذوه.

إذا كان «العالم هو الوهم الذي يمسك الحقيقة» كما يقول ميهر بابا، فإن الأدب هو أحد أوهامنا. فإذا هو لايمسك الحقيقة كلها فإنه يساهم في البحث عنها. هذا ما قد يعزي به الأديب الحقيقي نفسه وسط العازفين عن الأدب وتجاره.

غواية الشعر وتسامحه

من اخترع المرآة، ليس ضروريا أن يكون نرجسيا. ربما اخترعها ليتشفّى من الذين يتهربون من رؤية وجوههم فيها. إذا كانت المرايا تسوّركم فأين ستولون وجوهكم؟ هذا إذا لم تكن المرآة قد اخترعت نفسها لنفسها.

لقد هلكني البعد عنها ولم يهلكني المطر في الغابة.

أنا، حيث أنا، وجاري مثل جمجمة مصقولة في الصحراء يحتمي فيها العقرب الأصفر هاربا من شروق الشمس.

الشعر ليس مرآة للوجوه الداندية. فمن طبيعة الشعر أنه لا يتيح لنا أن نفهم كل ما نريده منه. لكنه، رغم جبروته، يبقى أفضل صوت، حين يهبنا تسامحه.

الإيقاع الشعري يؤالفنا مع ما هو غير مألوف. فحين يكون لنا قلب متعب لا يُحلّمُنا إلاّ الشعر؛ لأنّ الإنسان، في النهاية، لا يملك إلاّ حلمه، إلاّ شعره. وحين نفقد طفولتنا لا يعيدها لنا إلاّ الشعر.

قد نقترب من ذاتية الشاعر، لكن صميم إحساسه الإبداعي يستدعي خشوعا ورهبة. إنّ إعادة قراءة قصيدة، سماع قطعة موسيقية ورؤية لوحة مرات ومرات هي محاولة منا لتكملة ما يتركه لنا المبدع حراً لوجداننا. وإذا لم تحدث هذه التكملة فحتما

يُثار ما نحكم عليه نحن بغموض الشاعر ويحتجّ هو على سطحية المتلقي. لكن الشاعر قد يعترف بأنه هو والقارىء شريكان في اللعبة كما تجرأ بودلير أن يقول: "أيها القارىء المنافق– ياشبيهي، يا أخي"!

الحياة لا تُدْرَك إلاّ بالفنّ، والكلمة هي دمنا. وهذا لا يعني أننا نتمنىّ أن نموت بعد الآخر. طبعا. إنّ الشمس لها معنى يختلف عن الجنوب. وربما كان قمر الصحراء أكثر شاعرية من قمر الغابات والجبال، لكن شاعريته أيضا لا توقظ خيالنا عن الجنيات. أليس أنّ هناك كذلك إزدواجية الرؤية؛ كان يرى الأحول قمرين في السماء أو أنفين في وجه؟ ولا نقترح أن يصبح الحلم دائماأصدق من الواقع: "فالناس ملوك عندما يحلمون ومتسولون عندما يستخدمون العقل والحكمة".

الكاتب قد يتاح له أن يعبر عن معناه لفظة بلفظة، أما الشاعر فيضطرّ الى التلميح. لا أقصد هنا هؤلاء الذين قال عنهم إليوت: "لم يتعلم المرء إلاّ انتقاء خير الكلام للشيء الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله...". إنّ هؤلاء يجزئون الأشياء والأشخاص سواء بسواء، يعبرون بأكثر من لفظ عن معنى واحد، يبالغون في تلميع الكلمات حتى تفقد لونها الأصلي. إنها آفة ورثة البرناسيين الذين يهتمون بالإطار الفني أكثر من مضمون صورته لأنّ "الشعر يصاغ بكلمات لا بأفكار" كما يشاء أن يقول ملارمي.

إننا نضطرّ أن نتعامل مع الأشياء والأشخاص في الظلام أو البعد: نتلمسها ونسمعهم، لكننا لا نراها ولا نراهم. إنّ الأشياء

تتراءى لنا ساكنة أو متحركة، غير أنه لا نميزّ بين شجرة البرتقال والليمون، الحصان والفرس، الرجل والمرأة إلاّ بما لدى كل منا من استعداد وتفاوت قوة الفراسة والحدس.

الشعر يتكلم بألسنة الشياطين والسحرة، وأكثر الناس لا يروقهم إلاّ كلام الملائكة، إنْ كانوا يتكلمون.

الشعر تكريس دون نرجسية أو استعراء، لكن له طقوسه.

الشاعر يحلم بسحر الشيء لا بالشيء، بالأنا المتعدد: رأيتني رائيا Je me voyais me voir كما عبّر بول فالري في "البارك الشابة" La jeune Parque.

من خلال أحلام بول فالري واختراقه لذاته، ونشوة رؤاه يحاول إمساك الممكن، ورغم أنه يعرف أن "الإنسان حلم مستحيل" كما قال سارتر عن ملارمي. إن الذي يقول: أنا لي ألف ماض غير قادر على أن يراهن على مستقبل واحد. الماضي "ملعقة رماد الجزيرة" المغزوة. حصار مُسيّج، صوت ساحرة عوليس وصبر بينلوب معيدة نسج ثوبه دون يأس.

الشعر الحقيقي نار دون رماد. هو البحث عن الشيء ثم تجاوزه. الشعر الذي يُستَهلك بسهولة هو مثل اشتعال النار في الغاز. مثل هذا الشعر شبيه بعلك يُغثي بعد مضغه.

إنه اقتناع مملّ أن نعبر عن الأشياء بنفس السهولة التي نلمسها بها أو نراها. "إن العالم هو ما أفكر فيه، والشمس إنما توجد كما أراها، والأرض إنما توجد كما أحسّها، والإنسان نفسه حلم من الأحلام" كما قال شوبنهو في مذكراته.

www.mlazna.com-RAYAHEEN

ذكر تينسي وليامز في مسرحيته هبوط أورفيوس بأن هناك طائرا أزرق بلا رجلين، يعيش سماويا، ضئيل الجسم لكن جناحيه كبيران، ينام عاليا جدا على متن الريح، لا يزاحمه نوع آخر من الطيور أقوى منه. كل السماء له إلاّ الأرض؛ ففي جاذبية الأرض موته، وهو لا ينزلها إلاّ مرة واحدة: عندما يموت. هكذا هي حرية الشاعر في قوته السالبة – السامية. لا يزاحمه فيها إلاّ من يريد أن يحيا ويموت مثله.

الشحرور وغواياته المركزية

لم يكن محمد شكري يطمح في بداياته مطلع الستينات حين بدأ مشواره مع الكتابة بأكثر من شهرة إقليمية في شمال المغرب، وهو لا يخجل من الحديث عن تلك المرحلة في كتابه الجديد إنما يسخر منها برحابة صدر ويتذكر بعد كل تلك السنين كيف اقتنص لنفسه آنذاك لقب "الكاتب المغربي" وتصوّر مع أول مقال له على طريقة أحمد شوقي واضعا يده على خدّه، مسبلا عينيه على حلم التحول الى كاتب محلّي معروف ينهض له الناس احتراما كما كانوا يفعلون مع كاتب مغربي اسمه محمد الصبّاغ في أحد مقاهي تطوان.

وقد حقق شكري ماهو أبعد من ذلك الحلم، وصار معروفا في كافة أرجاءالوطن العربي، ومترجما الى معظم لغات العالم الحية لكنه لم يستسلم إلى حالة النجاح وسكونيته قاطعا إبداعاته الأدبية من وسطها مستنيما على أمجاد مضت كما يفعل معظم مشاهير الأدب في دنيا العروبة إنما واصل حفر مساره الخاص من الأمية الى العالمية بمثابرة و دأب لا تجدهما إلاّ عند كبار المبدعين مما يجعل لكل كتاب من كتبه نكهة خاصة وغير متوقعة، و هذا ما سيكتشفه حديثا المبحرون معه في كتابه الجديد.

إن المؤلف في هذا الكتاب ينطلق من بديهية أهملها غيره من

الذين تحدثوا عن تجاربهم الأدبية، وهي ما من أحد فوق النقد
لذا تراه يصول شرقا وغربا وعربيا وأجنبيا مشرحا نصوصه بمبضع
العارف دون خشية من سطوة الأسماء الكبيرة فهو ينتقد نجيب
محفوظ، وأدونيس بأسلوب يلغي التبعية الفكرية والفنية دون أن
ينقص من كمية الاحترام التي يكنها لإنجازاتهما. فهو لا يريد أن
يكون محبوبا أو مرهوبا بمقدار ما تشغله مسألة التعبير عن
قناعاته الفكرية دون وصاية أو مصادرة.

ولأنه على معرفة جيدة بكواليس الحياة الأدبية، فإنّ محمد
شكري لا يأخذ أيّ حكم نقدي كمسلّمة لا تقبل النقاش،
ويعرف أن الكبار قبل الصغار يقعون في أخطاء كبرى، فقد كتب
أندري جيد ذات يوم تقريرا عن رواية مارسيل بروست "البحث
عن الزمن الضائع" أكد فيه أنها لا تصلح للنشر، ثم ندم على ذلك
الحكم بقية حياته، لذا حاول شكري أن يدخل الى النصوص التي
يشرح من خلالها تجربته الأدبية وفهمه لدور الإبداع الأدبي
مغسولا من كافة الأحكام المسبقة دون أن يعني ذلك قدرته على
الخلاص من كافة الإحن الشخصية التي تنشأ في الأوساط الأدبية،
ولعلّ الذين يرون الوجه غير السياحي في روايات الطاهر بن جلون
سيختلفون معه في تقويم أدب ذلك الكاتب وفي دور تلك الموجة
الأدبية التي لا يكنّ لها الشحرور الأبيض الكثير من الودّ، ويدعو
الى التخلص من سمسرتها، وشعوذتها التي تتكسب به غربا من
خلال تأجير مفردات فولكلورها المحلي.

لقد قيل عن شكري ذات يوم أنه صاحب الرواية الواحدة التي
يكررها بأسماء مختلفة، وكان تشابه المناخات في "الخبز الحافي"
و"زمن الأخطاء" مصدر ذلك الحكم غير الدقيق الذي أهمل
كتابه عن بول بوولز في طنجة ورحلته الروحية مع جان جنيه،
ودقته الفنية البارعة في رسم شخصيات "السوق الداخلي". وإذا
كانت تلك الأمثلة كلها لا تقنع من تبنى ذلك الحكم فإن
الكتاب الجديد "غوايات الشحرور الأبيض" سيقدم لأولئك
الذين لا يريدون أن يقرأوا مرة أخرى عن طفولة بائسة ما بين
تطوان والعرائش وجها آخر من وجوه هذا الكاتب المتنوع والبالغ
الخصوبة.

ولاسم هذا الكتاب قصة أشركني فيها محمد شكري على غير
توقع حين أرسل الكتاب دون عنوان تاركا لي باسم الصداقة مهمة
اختيار الاسم، وكتابة المقدمة، فلم أكترث للتقديم
بمقدار اهتمامي بالعنوان لمعرفتي بأنّ الاسم إن لم يحط بالكتاب
إحاطة سوار بمعصم وإن لم يبد مرتاحا على غلافه الأول كاطمئنان
وليد يتمطى مشبعا بالحليب والدفء في حضن أمه، فإن وهج
الكتاب سينقص، هذا إن لم يضلل الاسم القارىء العجول،
ويحجب عنه بعض مضامين كتاب شديد التنوع والكثافة.

وفي غمرة حيرة تطل وتختفي، وخلال عشرات الأفكار التي
تتلاطم دون موجه كسيارات مدينة دون إشارات مرور، وبين
أسماء تشعّ ثم تنطفيء كالألعاب النارية تذكرت أن أصدقاء
محمد شكري في طفولته كانوا يطلقون عليه لقب Black Sparrow

www.mlazna.com-RAYAHEEN

وأنه لم يكن يرتاح لذلك اللقب الذي حصل عليه عن جدارة حيث كان رماد المداخن ودخان السيارات، وغبار الأسطح التي ينام عليها شريدا ومطاردا يلونه بالأسود ويطلي وجهه بطبقات كثيفة من الرماد والغبار.

في تلك المرحلة بالذات كان الطفل الذي استوعب مبكرا خطورة عنصرية اللغة، يحلم بالتحول الى شحرور أبيض، وبالتحليق خارج ذلك الشرط الاجتماعي الذي سجنته الظروف داخله، وكان عنده غوايات كثيرة حقق بعضها، ولفظ بعضها، وعدل في الكثير منها مستبدلا غواية بأخرى ليجد الآن، وهو يقضي كهولته الهادئة وحيدا مع كلبه في شقته الطنجاوية بأنّ الكتابة والقراءة هما الغوايتان المركزيتان اللتان لم يطفيء الزمن جذوتهما، ولم يقلل تعاقب الأيام من سحرهما الطاغي.

الحبيبات ذهبن بعيدا، والأصدقاء بعضهم خان وبعضهم مات، وبعضهم طعن في الصدر والظهر ومضى، والدنيا تبدلت، ومعها أهلها، وبقيت غواية الأدب التي تلبست الشحرور الأسود طفلا تستوطن عقل وقلب ذلك الكاتب الذي استسهل البعض تجربته وحاول تقزيمها، وها هو يتكشف في جديده عن عمق يندر وجوده بين أدباء العربية المعاصرين، وعن أسلوب يصح أن تستعير لأجله فرجينيا وولف التي وصفت أسلوب جوزيف كونراد ذات يوم بأنه كهيلين الطروادية ملكة جمال الأسطورة التي مشت، واستدارت وحدقت في مرآتها طويلا لتدرك في لحظة نادرة من لحظات التجلي أنها لن تكون قبيحة مهما فعلت.

وهكذا هو أسلوب محمد شكري الذي يتودد الى اللغة كالعشاق، ويقتنص شواردها كالبواشق و يمتلك فوق ذلك الحب والقدرة على الاحتضان شجاعة نحت ألفاظ جديدة لم يسبقه إليها أحد ككلمة "المُستَرْوَح" التي يقترحها كاسم مكان لذلك السديم الذي تسبح فيه أرواح البشر بعد مغادرتها لأجسادهم.

لقد تحول شكري بالمعرفة الى شحرور أبيض، وخرج من عالم البلطجية، ولصوص الشوارع، وبنات الهوى، وأصحاب السوابق الى عالم جديد نظيف، وطموح، ونبيل، وهو يدرك اليوم أنه لا يستطيع أن يمدّ يد المساعدة لجميع من عاشرهم وعاش معهم في السوق الداخلي في طنجة لكنه ومن خلال التجربة القاسية التي أجاد التعبير عنها يدل أصحابه القدامى، وجميع الضائعين في كافة مدن العالم الى طريق النجاة، والى إمكانية الانتصار على قبح العالم بالمعرفة التي صنع منها الأجنحة التي ساعدته على الوصول الى دنيا جديدة ومختلفة عما ألفه وعرفه في طفولته المعذبة. ولأنّ الشحرور الطنجاوي لم يقع في خطأ "إيكاروس" الذي ذابت أجنحته الشمعية مع أول موجة دافئة من أشعة الشمس، فإنه ما يزال يحافظ على أناقة التحليق، ويرفرف بأجنحته التي صنعها من ذهب المعرفة وحلق بها عاليا ليرشد بقية الشحارير الى معالم دروب الخلاص.

محيي الدين اللاذقاني

لندن ٢٧ - ١١ - ١٩٩٧

www.mlazna.com-RAYAHEEN

هذا الكتاب

من اخترع المرآة، ليس ضروريا أن يكون نرجسيا. ربما اخترعها ليتشفّى من الذين يتهربون من رؤية وجوههم فيها. إذا كانت المرايا تسوّركم فأين ستولون وجوهكم؟ هذه إذا لم تكن المرآة قد اخترعت نفسها لنفسها.

محمد شكري



www.mlazna.com-RAYAHEEN